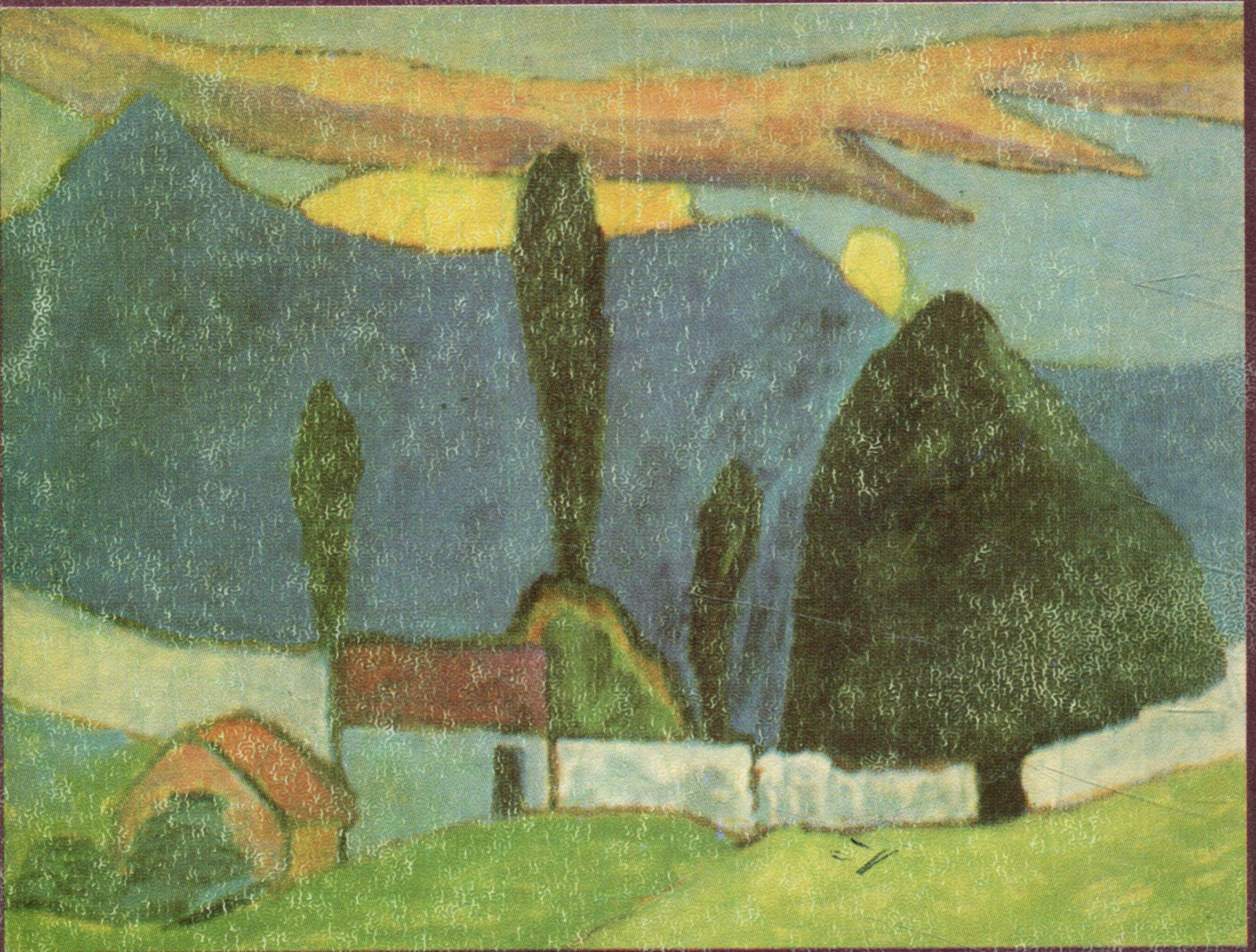


دكتور محمد البشير

أسرار الفقه التتلي



عالم الكتب

٢٨ عبد الغفور شحات بالقاهرة

أُسْرُ الْفَرْشِ الْبُشْكِي

أسرار الفن التشكيلي

الدكتور محمود البسيوني

M.A. PH.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا
الأستاذ المتقاع بكلية التربية الفنية وعميدها السابق
عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن

عالم الكتب

٢٨ من عبد الخالق ثروت

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الثانية ١٩٩٤

محتويات الكتاب

الموضوع	صفحة
مقدمة الكتاب	٧ - ١١
الباب الأول: مقومات الفن التشكيلي	١٣
١- الفن التشكيلي بين الفوضى والنظام	١٥
٢- وحدة العمل الفني	١٨
٣- الوحدة المنبثقة والتكوين	٢٤
٤- الخط	٢٧
٥- المساحة	٣١
٦- المساحة واللمس	٣٦
٧- التعامد والأفقية	٣٨
٨- الشكل والأرضية	٤٤
٩- الكتلة والحجم	٤٧
١٠- النسب	٤٩
١١- الضوء	٥٢
١٢- التكرار والتنوع	٥٤
١٣- التوزيع	٥٧
١٤- التوازن	٦٠
١٥- الصنعة	٦٣
١٦- الصياغة	٦٦
١٧- أخلاقية العلاقات	٦٩
الباب الثاني: الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة	٧٣
١٨- الموضوع	٧٥
١٩- الشكل والمضمون	٧٧
٢٠- مركز الاهتمام	٨٢
٢١- الاثارة	٨٤
٢٢- التلقائية	٨٧
٢٣- الصدفة والقصد	٩٠
٢٤- التعبير	٩٣
٢٥- تعدد الرؤى	٩٦
٢٦- الخيال	٩٩
٢٧- التحريف	١٠٣/

الموضوع	صفحة
٢٨- صراع القوى	١٠٦
٢٩- الأسلوب	١٠٩
٣٠- الرمزية	١١٢
٣١- التجريد	١١٥
٣٢- حكمة التجريد فى الفن الإسلامى	١١٩
٣٣- الايقاع المشترك	١٢٢
٣٤- الايقاع اللانهائى فى الزخرفة الإسلامية	١٢٥
الباب الثالث: القيم الحضارية للفن التشكيلى	١٢٩
٣٥- الفن والحياة	١٣١
٣٦- الفن التشكيلى والتراث	١٣٤
٣٧- الفن والأخلاق	١٣٧
٣٨- الفن التشكيلى والتربية السلوكية	١٤٣
٣٩- الفن والدين	١٤٨
٤٠- الفن والعلم	١٥٣
٤١- الفن والأدب	١٦٠
٤٢- الفن والفلسفة	١٦٤
٤٣- الفن والتحليل النفسى	١٦٩
٤٤- الفن والفراغ	١٧٣
٤٥- الفن والصناعة	١٧٦
٤٦- الفن والطبيعة	١٨٠
٤٧- الفن التشكيلى والملاحظة الحسية	١٨٤
٤٨- الفن النحتى بالمفهوم المعاصر	١٨٨
ثبت بالمصطلحات	١٩١
كتب للمؤلف	١٩٣
لوحات الكتاب	١٩٥

فهرس الصورة

الصفحة	موضوع الصورة	الفنان
١٩٧	صورة ١٩٥٢	١ - جاكسون بولوك
١٩٨	قناع أفريقي للرقص	٢ - _____
١٩٩	رسم	٣ - ادوارد ديجا
٢٠٠	رسم زخرفي خطي من القرآن	٤ - _____
٢٠١	الغابة أحسن مكان	٥ - ألكزاندر كالدر
٢٠٢	رسم خطي	٦ - أحمد السيد أحمد عبيد
٢٠٣	رسم خطي	٧ - عبد الله حسين أبو خاطر
٢٠٤	صورة	٨ - ولم دي كونج
٢٠٥	الرئيس	٩ - فرانز كلين
٢٠٦	التمثال النصفى أمام النافذة	١٠ - بابلو بيكاسو
٢٠٧	السطوح القش	١١ - فنسنت فاف جوخ
٢٠٨	وجه قناع	١٢ - _____
٢٠٩	اليدين اليمنى للنموذج « دافيد »	١٣ - مايكل آنجلو
٢١٠	تمثال « دافيد »	١٤ - مايكل آنجلو
٢١١	نحت أفريقي	١٥ - _____
٢١٢	وجه	١٦ - رمبرانت
٢١٣	حصان سيلين	١٧ - _____
٢١٤	صنم	١٨ - _____
٢١٥	هنري الثامن	١٩ - هانز هوللين
٢١٦	عذراء الصخور	٢٠ - ليونارد دافنشي
٢١٧	المعزة	٢١ - بابلو بيكاسو
٢١٨	رأس	٢٢ - اميدو مودلياني
٢١٩	تمثال العبد	٢٣ - ميكلا آنجلو
٢٢٠	المفكر	٢٤ - اوجست رودان
٢٢١	رأس أمينوفيس الرابع	٢٥ - _____
٢٢٢	ديك من البرونز	٢٦ - _____
٢٢٣	واحد	٢٧ - جيو برمودورو
٢٢٤	عينان	٢٨ - رمبرانت فان راين
٢٢٥	جلم المسجون	٢٩ - شويند
٢٢٦	سفينة ميدوس	٣٠ - تيودور جيركولت
٢٢٧	الثور الأسود	٣١ - بابلو بيكاسو
٢٢٨	شخصان	٣٢ - باربارا هيوث
٢٢٩	نماذج	٣٣ - _____
٢٣٠	صفحة من القرآن	٣٤ - _____
٢٣١	بيكاسو في مرسمة	٣٥ - _____
٢٣٢	هنري ماتيس	٣٦ - _____
٢٣٣	من قصر آشور	٣٧ - _____
٢٣٤	مأساه في الحديقة	٣٨ - أندريا مانتيا
٢٣٥	رأس ملكيه	٣٩ - _____
٢٣٦	الكاتب	٤٠ - _____

الصفحة	موضوع الصورة	الفنان
٢٣٧	تمثال موسى	٤١ -
٢٣٨	جوديث	٤٢ - ساندرو بوتيتشيلي
٢٣٩	تمثال أسد	٤٣ -
٢٤٠	حفري بارز	٤٤ - ميكلا فجلو
٢٤١	الحائط الأسود	٤٥ - لويس نيفلسن
٢٤٢	من وجوه الفيوم	٤٦ -
٢٤٣	رأس	٤٧ - نعوم جابو
٢٤٤	الملك والملكة	٤٨ - هنري مور
٢٤٥	عائله	٤٩ - إخوان ل. نين
٢٤٦	جمجمه	٥٠ - بابلو بيكاسو
٢٤٧	الصديري الأحمر	٥١ - بول كلي
٢٤٨	تكوين	٥٢ - موريس استيف
٢٤٩	طبيعته صامته	٥٣ - بابلو بيكاسو
٢٥٠	صراع الخطوط	٥٤ - بيت موندريان
٢٥١	الصيف	٥٥ - سنجير
٢٥٢	رجل مسن	٥٦ - رمبرانت
٢٥٣	رأس المسيح	٥٧ - جورج روه
٢٥٤	الهنغاريه	٥٨ - هنري ماتيس
٢٥٥	امراتان	٥٩ - فرناند ليحيه
٢٥٦	البصل والزجاجه	٦٠ - يول سيزان
٢٥٧	امراه تقطع الخبز	٦١ - ايراهام رائز
٢٥٨	عقده بقبقه	٦٢ - جين دي بوفيه
٢٥٩	ميناء غنى	٦٣ - بول كلي
٢٦٠	الأختان	٦٤ - اميدو موديليانى
٢٦١	زواج برج ايفل	٦٥ - مارك شجال
٢٦٢	احتفالات	٦٦ -
٢٦٣	الميتاميزيقى العظيم	٦٧ - جيو جيودى شيريكو
٢٦٤	المقعد الأصفر	٦٨ - فان جوخ
٢٦٥	استغاثه الحريره	٦٩ - كارل ابل
٢٦٦	صوره	٧٠ - هنري ماتيس
٢٦٧	فى المقهى	٧١ - مارك شجال
٢٦٨	صوره الفنان بفرشته	٧٢ - فنسنت فان جوخ
٢٦٩	مشكاه من القرن الخامس عشر	٧٣ -
٢٧٠	الفنان	٧٤ - بابلويكا سو
٢٧١	زهور صفراء	٧٥ - فرنان بيحيه
٢٧٢	القديس بول	٧٦ - رافايل ساتريد
٢٧٣	منظر	٧٧ - بول كلي
٢٧٤	لوحة القطار	٧٨ - واسيلي كاندنسكى
٢٧٥	متحف بور جيزى	٧٩ - جاكو بوباسانو
٢٧٦	صوره لطفل	٨٠ - بيتربول روينز
٢٧٧	نسيج من القطن	٨١ -

مقدمة الطبعة الثانية

لقد راجعت الطبعة الثانية من هذا الكتاب، وعدلت بعض العبارات هنا وهناك لمزيد من الدقة، وأضفت فقرات لمزيد من الشرح، وجددت الصور جميعها فوضعت مستنسخات أفضل من بعض الصور الأصلية، وحذفت الصور الباهتة، وجئت بغيرها أكثر وضوحاً ثم وضعت الصور فى تسلسل يسهل على القارئ متابعتها بادتاً بالصور الأسود والأبيض ومنتهياً بالصور الملونة.

وما زال لهذا الكتاب أهمية خاصة، إذ أنه يشرح ببساطة عناصر الفن التشكيلي ويقربها للقارئ بالأمثلة والمقارنات وربط الخبرة البصرية بغيرها من المداخل فى الأدب والسياسة والصناعة والدين وغير ذلك من مقومات حضارية فربط الكتاب بين الفن والحياة.

وقد لاحظت أن طلبة الفن وطالباته ينهلون منه ويبدد لهم الغموض الذى يكتنف ممارساتهم للفن ويستعين به طلبة كلية التربية الفنية فى إيضاح أهدافهم الفنية فى دروس الفن لتلاميذهم فى التعليم العام. إلى هؤلاء وإلى القارئ الذى يبحث عن ثقافة فنية أقدم هذه الطبعة الثانية من الكتاب راجياً أن تؤدي وظيفتها فى نشر الثقافة الفنية.

مصر الجديدة فى ١/١/١٩٩٢

أ.د. محمود البسيونى

مقدمة الكتاب

«أسرار الفن التشكيلي» عنوان هذا الكتاب الذى يجده القارئ بين يديه، ولعله يتساءل: ما هى تلك الأسرار التى يختص بها الفن التشكيلي دون غيره؟ الواقع أن كل فن له أسرارته التى لا يعرفها غير المتضلعين فى المهنة، أو كما يقال بالعامية «المحنكين فى الكار»، ولذلك قد لوحظ أن المحنكين يموتون وهم محتفظون بتلك الأسرار، التى ما كانت لتنتقل من الأستاذ لتلميذه، أو من المعلم لصبيه، إلا إذا كان هناك تتلمذ بالمعنى الحقيقى، ومعنى ذلك وجود تلميذ يعتقد فى أستاذه، وأستاذ وصل من الخبرة إلى درجة عميقة بحيث تجلب احترام كل من يتصل به ويقدره حق قدره. ومع الأسف فى زحمة انشغال كليات الفنون بتعليم الآلاف، قد يتخرج الكثيرون ولم يقفوا على أسرار الفن الذى تخصصوا فيه، ولذلك تجد معلوماتهم تهتم بالشكل أكثر من الجوهر، وبالتالي هم يتصدرون مراكز الفن، ويمارسون شكلياته، دون أن يغوصوا فى أسرارته، ويصلوا إلى درجة الأستاذية فيه. ولذلك يندر بين الناطقين بالضاد من حقق مجداً عالمياً فى الفن التشكيلي، بحيث يذكر اسمه مع قادة الفن فى العالم المتحضر المعاصر.

وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة للمشتغلين بالفن التشكيلي على وجه العموم، فالمشكلة تظهر بشكل خطر بالنسبة للجمهور المتذوق بوجه عام، أين هو هذا الجمهور؟ وما هى معلوماته عن الفن التشكيلي؟ وكيف يشجع الفنانين ويرتاد معارضهم ويقتنى أعمالهم؟ الإجابة عن هذه الأسئلة تتجه ناحية السلب أكثر من الإيجاب. والقضية فى نظر المؤلف قضية الثقافة الفنية المنتشرة وضحالتها. أين الكتب التى تؤلف فى هذا المضمار؟ وما هى المجالات التى تصدر لتنير الرأى فى هذا المجال، وأين هى البرامج الخاصة فى مجالات الإعلام المختلفة التى تتبنى قضية الفن التشكيلي وتبرزها للجمهور؟ إن الفرص المتاحة ضئيلة، ولذلك يزداد الجهل بالفن التشكيلي وأسراره مع ضحالة ما ينشر حوله.

هذه المشكلات دعت المؤلف أن يفكر ملياً في مداخل لحلها، وكان أهم شيء دار في ذهنه إيجاد مؤلف مبسط يحكى شيئاً عن الفن التشكيلي، ويشرح أسرارته، دون أن يخوض في تعقيد في مصطلحات عويصة تكره القارئ أكثر في تتبع الموضوع، ومعرفة شيء حوله، ولذلك خرج هذا الكتاب لييسر للجمهور، وخاصة غير المتخصص، وطلاب الفن البادئين، شيئاً عن كنه الفن التشكيلي ومضمونه.

والكتاب يقع في ثلاثة أبواب رئيسية: الأول يعالج «مقومات الفن التشكيلي» وهي في نظر الكاتب وحدة متعددة الجوانب، ولذلك يشرح هذا الباب مفهوم هذه الوحدة من الوجهة الإبداعية، ثم يخوض في تفاصيلها: الخط، والمساحة والملمس، والكتلة والحجم، والنسب، والضوء، والإيقاع.. إلى آخر ما جاء من تفاصيل في هذا الكتاب، الذي يصور أخلاقيات هذه العلاقات مجتمعة في وحدة العمل الفني.

ثم ينتقل الكتاب إلى الباب الثاني وعنوانه «الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة»، وهنا تعالج تفاصيل أخرى من طبيعة تختلف إلى حد ما عما جاء من تفاصيل في الباب الأول. فيشرح مفهوم الموضوع، والشكل والمضمون، والإثارة، والتلقائية، والعلاقة بين الصدفة والقصد، ومعنى التعبير، والخيال، والتجريد، والإيقاع، والأسلوب إلى آخر ما جاء بهذا الباب.

أما الباب الثالث فيعالج في عمومته «القيم الحضارية للفن التشكيلي»، فيربط بين الفن وشتى مقومات الحياة - يشرح الصلات بين الفن التشكيلي والمداخل المختلفة التي يحتك بها فتؤثر فيه وتتأثر به، ومن بين هذه الروابط صلة الفن بالحياة، والتراث، والأخلاق، والتربية السلوكية، والدين، والعلم، والأدب، والفلسفة، والتحليل النفسي، والفراغ، والصناعة، وغير ذلك من علاقات.

فالكتاب إذا يمثل ثلاث وحدات رئيسية: الأولى تعالج البناء، والثانية تعالج التعبير، والثالثة تعالج التأثير الحضاري للفن التشكيلي. والكتاب بهذا النحو محاولة لتجميع أسرار الفن التشكيلي في ثلاثة خيوط رئيسية، وليس معنى ذلك أن الموضوع قد وفي تماماً، فالحقيقة أن كل عنصر فيه يمكن أن تكتب عنه مجلدات لكي يستوفى بحثاً، ويحتاج لحياة أكثر من مؤلف ليدخرها، لخدمة

الموضوع واستيفائه، ولكن ما جاء هنا هو من قبيل فتح الشهية لموضوع دسم غنى بالأسرار.

والجدير بالذكر أن هذا المؤلف لم يكتب دفعة واحدة، بل هو ثمرة جهد سنوات، وقد بدأ مع بداية إعارتي لكلية التربية جامعة الملك عبدالعزيز بمكة المكرمة عام ١٩٧٥، حيث جئت لإنشاء قسم للتربية الفنية في مكة المكرمة - تلك المدينة المقدسة - والذي بدأ في إخراج أول ثماره هذا العام. وساعد في كتابته ما أتاحت لي جريدة الندوة التي تصدر في مكة المكرمة، بأن أنشر للجمهور تباعاً شيئاً تحت عنوان «أسرار الفن التشكيلي» في ملحق الجريدة الذي كان يصدر كل خميس، وبعد ذلك في باب ندوة الأدب والثقافة الذي يشرف عليه الدكتور صالح جمال بدوي أيام السبت أو الاثنين. كما نشرت جريدة عكاظ بعض تلك الفصول، لكن بعد أن جمعت المادة، وأعيدت مراجعتها لإكسابها شيئاً من الوحدة، وإحلال فقرات بأخرى، وإدخال تعديلات، واستطرادات، هنا وهناك، وتقديم صور ملائمة، ظهر هذا الكتاب بشكله الجديد، الذي يعالج هذه المبادئ العامة للفن التشكيلي، التي تهم كل مشتغل بهذا الفن: مدرس، أو طالب، أو مثقف، يريد مدخلاً يرشده في هذا المضمار.

وقد كان لتلاميذي الذين أدرس لهم مادة التذوق الفني فضل في تتبع مادة هذا الكتاب بالمناقشة أثناء المحاضرات، وبالقراءة فيما كانت تنشره الصحفتان، الندوة، وعكاظ. وإذا كان لي أن أشكر بعض من شجع ودفع عجلة هذا الكتاب للأمام، فأشكر السيدة زوجتي التي أحاطت إنتاجه بالرعاية، كما أشكر السيد/ لويس رزق الله برسوم للجهد الذي بذله في نسخ فصوله وإعدادها للمطبعة.

وفي الختام أرجو أن يكون هذا الكتاب إسهاماً بجهد متواضع في شرح قضية الفن التشكيلي، ومشكلاته، وأسراره، للقراء في الوطن العربي، والله أسأل أن يساعدنني دائماً في البحث عن الحقيقة، ويعينني في التعبير عنها ونشرها، فما أجمل أن يكون ذلك من خلال الفن التشكيلي الذي يصور تلك الأسرار، ويعبر عنها للجمهور المتعطش دائماً لفهم هذا السحر الأزلي، الذي يحار معه، ويحسسه

دائماً بأن هناك شيئاً أكبر منه، وأخذ منه، سجله الموهوبون من البشر عبر
عصور متصاعدة من الحضارات المتعاقبة، تلك نعم الله، يهبها لمن يشاء، إنه نعم
المولى ونعم المعين، ومنه التوفيق وبه، وصدق الله في قوله: «فأما الزبد فيذهب
جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض» (١). صدق الله العظيم.

المؤلف

فندق الفتح . مكة المكرمة

مايو ١٩٨٠

رجب ١٤٠٠

(١) القرآن: سورة الرعد، آية ١٧

الربيع الأول

مقومات الفن التشكيلي

١. الفن التشكيلي بين الفوضى والنظام

مع الحركات الحديثة فى الفن التشكيلي، أصبح الالتزام الذى تعتنقه مدرسة معينة غير ملزم لمدرسة أخرى، وقد تحيله الأخيرة إلى أنقاض، وتقيم عليه فلسفة ذات أسس مغايرة، قد تصل فى ذروتها إلى النقيض، ويبدو بعد استعراض تعدد المدارس، والتعرف على زعمائها، وأدبهم واتجاهاتهم، أن الأمر «فوضى» لا التزام فيه بشيء مقدس، ويصعب معه التعرف على خيوط الاتفاق بين المدارس.

وتفسر «الفوضى» بعدم توافر نظام واضح، ومعناها أيضاً اختلاط الأمر على الفنان، وناقده الفن، ومدرسه، وتلميذه، فهل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط، ولا يوجد ثمة اتفاق على مبادئ موحدة بين الفنانين التشكيليين الحديثين جميعاً، على اختلاف خاماتهم، وموضوعاتهم، وتقنياتهم، ومدارسهم؟ ألا يوجد؟. اتفاق بين المدارس، حتى ولو على مبدأ واحد على الأقل مهما اختلفت مداخل كل مدرسة.

الحقيقة أن ما يمكن أن يسمى «فوضى» ليس أمراً مطلقاً، فبالنسبة للفرد العادى، قد ينظر لمداد سكب على الأرض بطريق الخطأ، على أنه يقع جاءت عفوية، وتمثل فى نظره نوعاً من الفوضى، لكن الفنان المدرب قد يرى فى هذه البقع العفوية نظاماً، بقليل من «الرتوش»، أى بالإضافة، أو الحذف، أو التكييف، يحيل هذه الفوضى إلى نظام واضح، ولا يمكن الادعاء مثلاً بأن السحب التى تحركها الرياح تشكل أشكالاً عفوية ليس فيها نظام، وينطبق ذلك على: أمواج البحر، وأشكال الكثبان الرملية، وعلى تعريق الرخام، وتشقق التربة. والصحيح أن هذه المظاهر التى قد تلوح على أنها فوضى بالنسبة للعين العادية، إنما تحيلها الرياح بقوتها الدافعة إلى نظام إيقاعى له منطقته وعلاقاته التشكيلية التى يمكن أن يكشف عنها الفنان

المدرّب. ويظهر هذا جلياً حين تبعثر رياح الخريف أوراق شجرة، فالرياح لها مسار، ولها قوة محرّكة تدفع بهذه الأوراق في اتجاه هذا المسار. لا ضده، وتخضع البعثرة النهائية لمفعول الرياح، بطبيعتها ومقوماتها. فالبعثرة النهائية التي تبدو فوضوية عارضة، إنما هي وليدة نظام واقع غير ملموس، وهكذا في بقية الأشكال الظاهرية التي تبدو فوضوية للعين العادية، مثل: تعريق الرخام، أو تشكيل السحب، أو سقوط قطرة دم على الأرض... إنها جميعاً لا تحمل نظاماً هندسياً فيه تماثل أو تكرار أو يخضع للقواعد الهندسية في الرسم، ولكن مع هذا، فيها نظامها ومنطقها الذي يمكن كشفه، والتعبير عنه فنياً.

ولو أن طفلاً قذف بحجر على جدول من الماء الساكن، لا نبعثت حركة دائرية مطردة في هذا الماء، تضيق إلى الداخل وتنفرج إلى الخارج، حتى تخمد حركتها تدريجياً لتعود صفحة الماء إلى سكونها. فحركة المياه التي تولدت لها نظامها الدائري، وهي بخلاف حركة المياه في الشلال أو في السيول المنهمرة من فوق سطح الجبل، والاندفاع في الحالتين ليس معناه الفوضى، إنه نظام له مقوماته، وقد أمكن استخدام اندفاع مياه الشلالات في توليد الكهرباء، باعتباره نظاماً لقوة محرّكة.

والفنان التشكيلي بعينه المكتشفة، يحيل ركام الفوضى الظاهرة إلى نظام، لكنه ليس نظاماً متعارفاً عليه، إنه نظام اللانظام، له منطق التشكيلي التجريدي. فالصورة رقم (١) وهي للفنان التشكيلي «جاكسون بولوك» (١٩٥٢) يلمح فيها الإنسان لأول وهلة مجموعة من البطش اللانظامية، ولكن بتأملها قليلاً يبدأ يظهر النظام في الأشكال المتجهة يميناً ويساراً، وإلى الأسفل والأعلى.

إن جاكسون بولوك يشد قماش تصويره على أرض الغرفة، ويدور حوله بكيزان مثقوبة تناسب منها الألوان المختلفة المرة تلو الأخرى، ولا

يهدأ له بال حتى يطمئن إلى أن كل لون أخذ مكانه المفضل واتجه بحركته ليتقابل مع حركة الألوان الأخرى التي تخضع لنفس الحركة الدينامية التي يؤتيها الفنان وهو يدور حول القماش.

ورغم أنه لا يوجد قانون واضح يمكن الاستناد إليه لتبرير الوحدة الإبداعية لهذا العمل الفني، إلا أن حس الفنان المرتبط لا شعورياً بحس المتذوقين، هو الذى قاد هذا الإبداع حتى وصل إلى تلك الإيقاعات المميزة، التى قد تبدو لأول وهلة أنها فوضى، لكن يحكمها فى الواقع النظام اللانظامى.

إن الفوضى الظاهرة قد تحمل فى طياتها مستقراً، وتكشف هذا النوع من النظام يحتاج إلى درجة من الفنان، الذى يستطيع أن يدرك بواحد النظام فى الفوضى، وبجهد إبداعى يستطيع أن يبرز هذا النظام، فيستمتع به الناس.

٢- وحدة العمل الفنى

وكل عمل فنى لابد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة، وتوحد بينها، وبدون هذه الوحدة يظهر هذا العمل مفككاً، وبالتالي يفتقر لأهم عامل فى الإبداع. والأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم، متألف، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين. ورغم أن التفاصيل قد تكون نابعة من مصادر مختلفة: من الطبيعة. أو من التراث، أو من اللاشعور الفردى وما استقر فى كيانه منذ أيام الطفولة، إلا أن كل هذه المصادر - رغم تعددها واختلافها - لابد أن تذوب بعضها فى بعض، وتحل متناقضاتها، وتظهر فى قالب جديد، هو الوحدة التى تؤلف بينها، وتجعلها فى صيغة مقبولة.

والوحدة فى العمل الفنى هى ما يمكن أن نطلق عليها كلمة «الجشتالت»، فى النظرية المسماة بهذا الاسم، أى الكل العام أو الهيئة، وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل.

لو فرضنا عربية فكت أجزاؤها، قطعة قطعة، لفقدت مسماتها «عربة»، حيث إن العجلة وحدها، والموتور، والبطارية، وخزان الوقود، والمروحة، وأجهزة الإضاءة - كلها أجزاء ليست لها قيمة - إلا إذا وضعت فى أماكنها لتؤدى الوظيفة المناطة بها، التى تجعل العربية تتحرك فى النهاية. وحتى فى حالة العربية كهيكل دون محرك، لا يمكن أن تسمى عربية، فهى فى هذه الحالة أشبه بالجسم الميت، لأنها فقدت القوى المحركة، أو العامل الهام فى كيان العربية. وبالمثل يمكن أن يقال عن جسم الإنسان، إنه وحدة فلو أن اليد قطعت وفصلت، لفقدت وظيفتها كيّده، فهى يد تعمل باتصالها بالجسم، وسيطرة الجسم ككل على سائر الحركات. فحين تفصل فإنها تتأثر

وتصبح جسماً آخر منفصلاً، ويصبح جسم الإنسان ككل مفتقداً هذا الجزء . أى أن جسم الإنسان بكامل معناه، عند تصوّره فى حالة صحية سليمة، لابد أن يتضمن كل الأعضاء وهى تعمل فى تناسق، وفى وفاق، تؤدى وظيفتها فى هذا الكل الموحد.

وفى العمل الفنى تأتى الوحدة، نتيجة عوامل كثيرة متراكمة من النوع الذى يثرى هذه الوحدة. وهى وحدة معتمدة على ذاتية الفنان، الذى بقدرته الخلاقة يستطيع أن يصوغ ويؤلف بين التفاصيل، ويخضعها لإرادته الواعية، واللاواعية، لتخرج محملة بالقالب الذى يرتضيه الفنان، ويعبر به عن مشاعره.

ولغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة، قوامها: الخط، والمساحة والكتلة والملمس، واللون، والضوء، والتوافق، والتباين، والإيقاع، والتماثل، والترديد، والتكرار المنغم، والتوزيع. وغير ذلك من العوامل، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت، فإن هذه العوامل تترجم فردياً حسب تجربة الفنان وشخصيته، وهى تأخذ كياناً مميزاً مع تجربة كل فنان، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو فى وجودها كظاهرة، يمكن التحدث عنها. وحينما يتحدث الفنان عنها كظاهرة، لا يعنى إطلاقاً التحدث على وتيرة واحدة أو نسق جامد متكرر، فبقدر ما استطاع الخالق أن يخلق شخصيات متنوعة لكل منهم سحنته الخاصة، وتقاطيع وجهه المميزة، كذلك الحال فى الأعمال الفنية التى هى صدى إنسانى لتنوع البشر، وكلما ازداد هذا التنوع كان له أثر واضح فى أشكال الوحدة وألوانها التى تنعكس فى أنماط الفنانين وطرزهم. وفى ضوء التنوعات الظاهرة الحادثة يمكن التعرف على الخيط الإبداعى المشترك، الذى رغم التنوع بين قدرة الفنان الإنسان على صياغة تجربته، والتأليف بين عناصرها، والتوفيق بينها حتى تذوب كلها فى القالب

الجديد الذى هو انبثاق من العملية الإبداعية ذاتها، كل جزء يسعى أن يجد مكانه الفريد وسط الوحدة الكلية، وهو لا يطغى على غيره من الأجزاء صغراً أو كبراً، وإنما يحتل الفراغ الذى يجعله يؤدي وظيفته خير أداء.

ولذلك فإن العمل الفنى فى وحدته، يمثل نوعاً من العدالة، حين يجد كل جزء مكانه المفضل، دون أن يطغى على مكان جزء آخر أو يحتله، فقيمه وليدة هذا المكان الذى وجد فيه، وكل إشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه، وفى نفس الوقت انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة. وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر فى محيط بنفسجى، يرى مختلفاً عما لو رأى فى محيط أسود، أو أحمر، لأن تغير المحيط يعكس أثراً على الشكل، ولذلك فإن أى جزء يدرك فى الوحدة، لا يمكن أن يدرك منفصلاً، إنما باعتباره جزءاً فى كل، أخذ قيمته، وحيويته، من هذا الكل. وبقدر ما أعطى هذا الكل من أثر، أضاف شيئاً إلى مظهره المميز عند رؤيته.

والكل فى العمل الفنى غاية فى التعقيد، إذ أنه ليس مسألة يمكن حفظها مقدماً، وتكرارها، فلا يمكن مثلاً أن ينقل من الطبيعة، فالتبيعة وحدها بدون فاعلية الفنان، وحساسيته، لا تحمل هذه الوحدة الفنية. فالفنان بحساسيته، وقدرته الخلاقية، هو الذى يرى، ويكشف النظام من فوضى الأشكال، ويحيلها إلى صيغ ذات مغزى. هذه الصيغ لا بد أن يكون قد عاناها بنفسه وهو يرى، ويسمع، ويتذوق، ويلمس، ويتأثر، فتخرج الوحدة الجديدة محملة بكل نبضاته، تخرج هذه الوحدة كنوع من الاكتشاف غير المعروف من قبل، لأنه لو عرف من قبل، لكان ما يخوضه الفنان عملية آلية، وهو ما يتنافى تماماً مع الوحدة الفنية وطبيعتها الإبداعية.

فكلما كان الفنان على سجيته، متسلحاً بأحداث الفن، ومتدفقاً بالمشاعر، ألهمه كل ذلك الفيض الكثير، لينظم أعماله الفنية، ويكشف

وحداتها، ويتطور مع تطورها، بحيث إن كل وحدة يكتشفها إنما هي مقدمة لوحدة أخرى. ويظهر تسلسل الوحدات في تتابعها، مافشل فيه، وما أصاب من نجاح، ولا علاقة في ذلك بالزمن الذي يستغرقه في كل حالة، فرب تجربة تأخذ من الفنان بضع دقائق، لكن وراءها رصيذاً من الخبرات في تاريخ كفاحه لإبراز فكرته. بينما قد تظهر فكرة أخرى وقد استغرقت وقتاً طويلاً منه، وتبدو مفتقرة للوحدة، لا لشيء إلا لأن المعاناة ذاتها لم تكن كافية، تئن من النقص في النضج، وقد تنضج مستقبلاً في أعمال أخرى غير منظورة.

والوحدة التي لها كيان فنى مؤثر، هي التي تصدم الراى دون أن يشعر بتفاصيلها، فيهتز لها، ويستجيب استجابات ملؤها العجب، دون أن يفكر في أسباب هذه الإثارة، أو مصدرها. وهذا الأثر الأول هو الذى يبين أن الوحدة هي ثمرة لشخصية متكاملة، وتنبعث من وميض لحظة هذا التكامل، ولا يتم إدراك هذه الوحدة حين يفتت الإنسان رؤيته، ويبدأ ينظر إلى التفاصيل، وإلى مهارة الفنان، وإلى الموضوع، أى العوامل التي قد تبهر الشخص غير المتذوق، فتصرفه عن الاهتمام بالاستجابة الحقيقية للوحدة الفنية. ولذلك فمثل هذه الحالات لا تدرك فيها الوحدة، لأنها ليست مسألة رياضية عديدة، تضاف أرقامها بعضها إلى بعض فيستنتج منها الرقم الكلى. ويتضح من نظرية الجشتالت أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء، وعلى هذا الأساس فإن وحدة العمل الفنى هي وجود صفة كلية مسيطرة، وهي في عمومها، أكثر من مجرد مجموع التفاصيل. هي الصفة التي يضيفها الفنان حين يربط، بطاقة خفية، شتات الأجزاء بعضها ببعض، فتصبح للأجزاء ملامح، وتقاطيع، وسمات، هي نتيجة الحياة الجديدة التي اكتسبتها هذه التفاصيل وسط هذا الكل الجديد.

وتظهر صعوبة إدراك الوحدة من هذا الجانب، لأنها ليست أحد الأجزاء، كما أنها ليست كل الأجزاء مضافاً بعضها إلى البعض فحسب، إنها الأجزاء جميعاً منصهرة مع العوامل الخفية التي أثرت في ولادة الوحدة. فحين ينظر الراى إلى

العمل الفنى، لو أنه أدرك العمل الفنى من خلال العوامل الخفية الموحدة فى استجابته الكلية، لكان فى طريقه إلى إدراك هذه الوحدة، لكنه لو ركز على التفاصيل أو الأجزاء، واحدة فواحدة، فإن الفكرة الكلية قد تضيع ولا يدركها. وحينئذ يمكن الاستنتاج ببساطة أن إدراك وحدة العمل الفنى تتوقف على الشخص المدرك، وتدريبه المسبق فى الاستجابة للأعمال الفنية، فكلما سلم نفسه لهذه الأعمال، لتملى ديانتها عليه، وكلما سمح لها أن تحدث تأثيرها الكلى لأول لحظة - تيسر له إدراك هذه الوحدة، وبالتالي الاستجابة للعمل الفنى ككل، وتذوقه.

وقد سبق أن شبهت الوحدة بالمولود الجديد، الذى لا يحاكى فى صورته الأب، أو الأم، أو الأقارب، وإنما هو حصيلة لكل ذلك، أى أنه يتميز بفرادته فى الوقت الذى يحمل فيه سماته من أبويه، ومن أجداده الآخرين. كما شبهت الوحدة بأمثلة كثيرة كيميائية، فالماء وحدة بينما أجزاؤه الأكسجين والهيدروجين. والماء مختلف تماماً عن إدراك كل جزء داخل فى تركيبه، كما أننا عندما نذيب ملحاً فى الماء، قد نحصل على محلول جديد لا هو بالملح ولا هو بالماء، فكل من العنصرين ذاب فى الآخر وأصبح الموجود كيانه جديداً غير الكيانين المنفصلين اللذين دخلا فى تركيبه.

وفى إطار هذا التفسير، فإن أى عنظر من العناصر التى سيتعرض لها هذا الكتاب بالشرح والتفصيل، إنما سيكون فى إطار إدراك هذه الوحدة. فالتحدث عن: الخط، أو المساحة، أو اللون، أو اللمس، أو الضوء، أو التوافق، أو التوازن، أو الإيقاع، أو الترديد، أو التكرار، وغير ذلك من العوامل، إنما هو محاولة لتفسير الوحدة من خلال أجزائها. ويعنى ذلك أن الكل يجب أن يكون فى ذهننا عندما يشغلنا الحديث عن الجزء. فالجزء إنما هو معين لبناء الوحدة، سواء كان المعين

الوحيد، أو أحد المعينات، فالعبرة هى فى البناء الموحد النهائى الذى يخدمه: الخط،
والمساحة، والكتلة، وشتى التفاصيل.

ويبدو أن الفنانين الذين نجحوا، هم الذين استطاعوا أن يوجدوا الوحدة التى
تعكس شخصيتهم، دون أن يضحوا بالعوامل البنائية المذكورة، كل بمنهجه فى
الوصول إلى هذه الوحدة. وسنعالج فيما يلى أهم هذه العوامل.

٣. الوحدة المنبثقة والتكوين

كل عمل فنى إذا كان جديداً بهذه التسمية، لابد أن يتسم بالوحدة مع تعدد الجوانب، والوحدة كلمة قد تكون غامضة إذا لم يصبها التشرىح والتفسير، يمكن تصور الماء والسكر، كل منهما له كيان مستقل، ومذاق خاص يعرف بسماته. فلو أذبنا السكر فى الماء، لظهر تركيب جديد، لا هو بالسكر ولا هو بالماء، ويمكن القول إنه ماء مسكر «حلو»، من خصائصه فقدان كل من عنصريه، وهما: الماء، والسكر، لكيانهما الأصلى، واكتساب كل منهما خصائص جديدة داخل هذه الوحدة الجديدة، فالماء أصبح مسكراً، والسكر أصبح مذاقاً فى سائل بعد أن كان صلباً. والوحدة فى العمل الفنى لا تختلف كثيراً، فهى تتركب من عناصر قد يكون لها مصادر مختلفة، لكنها حين تتجمع فى العمل الفنى يصبح لها وضع جديد تكتسبه من الجوار المميز، ومن التفاعل مع بقية العناصر، ومن الدور الذى يؤديه كل عنصر فى بناء صرح العمل الفنى، والعنصر سواء كان خطأ، أو مساحة، أو كتلة، أو ملمساً، أو لونا، أو حركة - تفاحة، أو منضدة، أو وجهاً - إنما هو أداة من أدوات بناء العمل الفنى، وينطبق عليه مبدأ تأثيره بالحيز الذى يوجد فيه، وتأثيره فى نفس الوقت على كل ما يجاور هذا الحيز الذى يشغله، لذلك فهو عنصر وظيفى جى، فى بناء العمل وإعطائه ملامحه. ولو فرض ونزع هذا العنصر من حيزه لتأثر هذا العمل أيضاً، بل إنه قد يسبب انهيار العمل الفنى من أساسه.

والعمل الفنى المفكك معناه أن وحدته مفقودة، ولا يمكن حينئذ وصفه بأنه عمل فنى لافتقاره للوحدة المتحدت عنها. والوحدة لها جوانب عضوية فى اتصالها بكل ما يحيط بها، فعين الإنسان مثلاً جزء من جسمه، لكن حين تصاب بتغير ملامح وجهه، وباب الغرفة جزء منها، إذا أزيل تغيرت معالم الحجرة.

وهناك فارق جوهري بين الوحدة المنبثقة، والوحدة التي تفرض ملامحها من الخارج. فالانبثاق معناه نمو طبيعي لكل عنصر، في تفاعله مع العناصر الأخرى، ومع كيان العمل الفني ككل. أما الوحدة المفروضة فمعناها إضفاء كيان كلى على العناصر، وهو ليس من طبيعتها، فيحس الرائي أنها حبست وجمدت، وفقدت حيوية الانطلاق الطبيعي، واكتست بشيء من التزمّت الذي ليس من طبيعة الأشياء. وفي هذه الحالة يولد العمل الفني ميتاً، حيث يفتقر لصفة الحياة المنبثقة من الداخل.

والتكوين اسم آخر لوحدة العمل الفني، ويعنى التركيب، أو الهيئة العامة أو الشخصية التي يؤول إليها العمل الفني، والتي تكتسب ملامحها أثناء نمو هذا العمل، ويعنى أيضاً «الكل». ويختلف الفنانون في مناهجهم في التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية. فالتكوين مع البعض يولد في أثناء بناء العمل الفني، وحبك عناصره بعضها بالنسبة للآخر، وإيجاد جو من المعاشية بمقتضاه يستطيع كل عنصر، صغر أو كبر، أن يؤدي وظيفته كأفضل ما تؤدي هذه الوظيفة. وسواء احتل العنصر مركزاً رئيسياً أو ثانوياً، فالمسألة مرتبطة كل الارتباط بالدور الذي يلعبه هذا العنصر بالنسبة لنفسه، وبالنسبة لبقية العناصر. فالعنصر الذي يؤدي دوراً ثانوياً، قد يتوارى ويأخذ ألواناً خافتة لا تثير الانتباه، وقد يكون أقل تفاصيل من غيره الذي يحتل مركزاً أولياً، لكن صفات هذا العنصر الثانوي وهي على النحو الذي وصفت به، تكتسب كيانها من هذا الوضع الذي له قيمته في إبراز غيره من العناصر، ويشاهد هذا في المسرحية: دور البطل رئيسي، بينما يظهر خلفه وحوله جنود أو عمال ليضيفوا شيئاً على طبيعة الموقف، فدورهم «كومبارس» مكمل، أي أنه ليس في نفس مقام دور البطل، ومع هذا لو لم يؤديوا الدور الثانوي بما له من خصائص، لأثر ذلك على دور البطل، ولظهر مهزوزاً.

وحدة العمل الفني أو التكوين الجيد، محصلة لتعاون عديد من العناصر،

تعاوناً منبثقاً يضم لحم ودم العمل الفنى ككل، ويعطى له سحنته وطبيعته المميزة. ووحدة العمل الفنى التى هى ثمرة لجهد الفنان والتى تذوب فيها العناصر وتندمج، محاولة نسبية نحو التكامل، حيث إن فكرة الإحكام والتكامل إنما هى من صفات الله فى صورها المطلقة. وعلى ذلك فإن الفنان يجاهد ليقربها منا، لكن الوحدة ذاتها فى إطلاقها، هى وحدة الحق الأحد الأوحد لا شريك له ولا يشبهه شىء فى الأرض ولا فى السماء.

وفى الشكل رقم (٢) محاولة تظهر فيها الوحدة بصورة مبسطة، وهى لقناع زنجى من النحت الأفريقى يستخدم فى الرقص، ارتفاعه ٣٨ سم ومن مقتنيات المتحف النيجيرى بلاجوس، يمكن ملاحظة الوحدة الكلية لأول وهلة فى الأشكال البيضاوية وشبه الدائرية التى تمثل الإيقاعات المختلفة فى القناع: فالوجه بيضاوى، والعيون دائرية. والقرون تتكون من إيقاعات قوسية متكررة، كما أن الأنف طويل وأسطوانى تقريباً، والفم قرص دائرى هو قمة شكل مخروطى ناقص. وكل عين من العينين عبارة عن شكل نصف كروى يحيطها سياج من دائرة بارزة، ثم سياج آخر من دائرة سميكة وبارزة تعطى المعالم الكلية للعين. والوحدة تولدت من التجانس فى الخطوط الإيقاعية القوسية. ومن التناسب والتناسق بين التفاصيل التى تتداخل ويمهد بعضها للبعض فى سلاسة تجريدية، أما الفتحتان المضيئتان فى الوسط فلعلهما ليعينى الراقص الذى يستخدم القناع، وعند استخدامه يحل محل الفتحتين الحاليتين جانبان من عيني الراقص، فيظهر التلاؤم بينه وبين بقية الشكل الكلى.

٤. الخط

«الخط» له معنى خاص فى الفن التشكيلي، فقد يعنى كل نقطة متحركة تحصر شكلاً، أو المحيط الخارجى لجسم معين، أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كياناً خاصاً، وقد يعنى الرسم حينما يتم بالقلم الرصاص دون تهشير أو تظليل من الداخل، يتحقق بالمداد، أو السلك، أو الخيط، أو بأية أجسام رفيعة، كدبابيس الإبرة، أو عيدان الثقاب، بحيث يحصر أشكالاً لها معان.

وفى فراغ أى ورقة يدرك الرائي مسطحاً أملس أبيض اللون، مستطيل الشكل، فلو أنه رسم خطاً مستقيماً وسط هذه المساحة، لانقسمت إلى شكلين، وكان الخط هو الفاصل بين الشكلين، وإذا وضع خطاً ثانياً متقاطعا، أو موازياً، أو مائلاً على الخط الأول، خلق أشكالاً جديدة تتكاثر مع تكاثر الخطوط واتجاهاتها.

والخط قد يبنى جسماً ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف إيقاعات هذا الجسم. وكثير من الفنانين تركوا رسوماً خطية تبين مقدرتهم فى التعبير عن تلك الإيقاعات بإيجازات خطية مثيرة. انظر مثلاً الشكل رقم (٣) وهو رسم لجسم امرأة عار، فكل خط يحصر الجسم إنما ينساب فى إيقاعات مختلفة، فيها سلاسة، ورقة، وحركة. فكان خط الجسم الخارجى إذا تتبعناه من قدم هذا النموذج حتى قمة رأسه، وعدنا إلى القدم الأخرى، لكان بمثابة رحلة فى العلو والانخفاض، فى الطول والقصر، فى الرفع والسمك، فى الانحناء إلى الخارج أو الداخل، وهذا التنوع الإيقاعى الذى ينتهى ضمناً بوصف الرأس، والقدمين، والبطن، والفخذين، والقدمين، إنما هو نوع من بلاغة التعبير الذى ولدتها تلك الرحلة الخطية.

وعلى ذلك فالخط فى ذاته رحلة ممتعة: فى تنوعه، وانفراجه، وانثنائه، لكن الخط فى نفس الوقت يصف جسماً بصرياً، أو مجرداً، يحدد مساحة، أو كتلة ذات

حجم، لذلك فإن الخط يعتبر في حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلي، وقد اعتمد عليه الإنسان البدائي في تعبيره، كما أنه قوام رسم كثير من الفنانين، وتظهر الطبيعة في كثير من الأحيان بنظمها الخطية الإيقاعية، فمثلا الشجرة الكثيرة الفروع عندما تسقط أوراقها في الخريف، وتظل فروعها عارية بلا أوراق، إنها تبدو في نظام خطي، واضح، على أرضية السماء الزرقاء، كذلك لو تأملنا شبكة العنكبوت، نجدها تقسيما هندسيا للفراغ بعلاقات خطية إيقاعية، لها مركز في الوسط والذي يبنى حوله مسدسات خطية متكررة، في اتساع إلى الخارج، وتقطعه أنواع أخرى من الخطوط المائلة، هي بمثابة الهيكل الذي تستند إليه الخطوط المسدسية.

وتظهر العلاقات الخطية بطريقة واضحة في موضوعات أخرى متنوعة المظهر، مثل: إيريال التليفزيون، أو شبك الصيد، أو هياكل المقاعد الخيزرانية، أو سلات البيض المصنوعة من السلك، أو الزخارف الحديدية في بوابات المنازل أو حديد الشرفات، أو في تتبع الخط الدائري للقوقع، أو في خطوط بصمة الأصبع.

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير، لا يقتصر فيه على الأداء الخطي دون النظر إلى القيمة الفنية التشكيلية المنبعثة، فهو في ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الإيقاعي المتضمن في هذه الرحلة، وهو نظام أساسه التنوع في اتجاه الخط، حين يمتد، أو ينثنى، أو يتقوس، أو يزداد رفعا أو سمكا، ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره الخط من مساحات أو كتل تصف جسما معينا، فمثلا في الأشكال الإسلامية الهندسية شكل رقم (٤)، نجد أن الخطوط في تواصل تحصر مساحات هندسية متكررة فتعطى حسا لا نهائيا، بينما لو تتبعنا الخط الخارجي لتمثال معين، لوجدنا الخط الخارجي له أهمية خاصة في وصف الكتل، وتتابعها على الأرضية الخارجية، فانسياب الخط الخارجي دخولا وخروجا يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية، أو على كيان الشكل النحتي ذاته، وفي محاولات «كالد» شكل رقم (٥)، أوجد علاقات خطية مرتبطة بمساحات في معلقاته، يحركها الهواء فتحدث ظلالا على الأرض، وظلالها تقسم الأرض إلى مساحات متغيرة مع الحركة، وتحصرها الخطوط الخارجية التي لها أثرها في

أحداث هذه الهياكل المتغيرة.

ويظهر الخط في أعمال الفنان «ميرو» فوق أرضياته المنغمة لونيا، وتظهر حدثه فيما يحدثه من تأثيرات. والخط مع كل فنان يتشكل حسب مذهبه، وأسلوبه. لذلك فإن الحصيلة العامة لثراء الخط، وليدة مساهمة الفنانين جميعاً، على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم. لهذا قد نجد الخط يثير خيلاً كما هو الحال مع «مارك شجال»، أو بناء هندسياً فيزيقياً مثيراً كما هو الحال مع «جورجيو دي تشيريكو»، أو تأملات تجريدية مختلفة كما هو الحال مع «بول كلي»، وخاصة في رسمه المسمى: «ميكانيكية قطاع في مدينة». فالرسم عبارة عن خط متصل يحصر مستطيلات أحياناً، ومربعات صغيرة أحياناً أخرى: تارة مائلة، وأخرى رأسية، متراكمة أو منفردة، وفي عمومها تكشف عن هذا النسق التجريدي لروح المدينة بعماراتها، وقد علاها القمر. في لوحة أخرى له شكل (٥١) بعنوان: «الصديري الأحمر»، تمكن الفنان من اللعب بالخطوط المتنوعة فخلق أشكالاً رمزية لوجوه بشرية، أو حيوانات، أو شكل صديري بارز متكرر، أو مناضد، وقد أحاط كل تعبير خطي بضوء فاتح ليزيد من إبراز معالم الخطوط، كما ساعد ذلك بتنظيم الأرضية الملونة بإضافات مختلفة في أماكن هامة، عاون في إبراز هذا المعنى الخطي المميز. وفي أعمال «موندريان» شكل (٥٤) مدخل آخر للعلاقات الخطية التي يبدعها بإتقان الخطوط الرأسية، والأفقية، وما تحصره من مربعات أو مستطيلات بينها.

والمثالان الموضحان (٧٦ و ٧٧) محاولتان لطالبيين في مقرر (١٠١) تربية فنية بكلية التربية كان على كل طالب أن يبعثر بضع نقاط على شكل دوائر صغيرة قائمة يصل بينها خطوط مستقيمة. وفي إيصال هذه الخطوط يظهر الشكل الكلي تدريجياً داخل إطار الورقة، كما تحصر الخطوط مثلثات وأشكالاً هندسية متنوعة.

وكان من الممكن أن يظهر التلاميذ نتائج متشابهة، لأن مشكلة البحث

مشتركة، لكن على الرغم من ذلك كان لكل طالب شخصيته فالشكل رقم (٧) أكثر تفاصيل، وخطوطه، متراكمة، أما الشكل رقم (٦) فمتسع خطوطه أقل وأكثر اتساعاً، فشخصية كل طالب واضحة ومتميزة.

ومن منطلق الصورتين يتحقق تكوين له خصائص تجريدية ويمثل شيئاً ظاهراً في الطبيعة، وإن كان يزدهم بشبكات سلكية أو خيوط داخل نسجيات، أو تعريقات من خلال أوراق نباتات. فالإيحاء يولد معانى مختلفة، وترابطات لأنظمة محتملة تشير الإنسان بما تحمله من فكر، وإحساس، وإدراك للعلاقات، في وحدة منسقة.

٥. المساحة

أوضحنا مفهوم العلاقات الخطية فى بناء وحدة العمل الفنى التشكيلى، وفى هذا الفصل يدور الحديث حول دور العلاقات بين المساحات فى بناء تلك الوحدة. فالخط يحصر مساحة، والمساحة هى ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة، ولو ملئت هذه المساحات بدرجات القلم الرصاص، لأمكن القول إنها مساحات منغمة، فيها القاتم والفاتح، أما إذا لونت بألوان متوافقة، كان بناء الوحدة بالمساحات المنغمة لونياً.

والمساحة تعلو أو تهبط، تتقدم إلى الأمام أو تتأخر إلى الخلف، يمكن أن تكون باهتة تميل إلى التوارى، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة.

ولذلك فإن المساحات فى العمل الفنى التشكيلى أدوات للبناء، بل لغة يمكن أن تحدث تعبيراً كلما أحكم صياغتها وربطها بعضها ببعض، وهى تتجمع أو تتفرق، تتألف أو تتباين، تلتئم أو تتبعثر، تتداخل ويغضى بعضها البعض أو تتسطح وتتجاوز دون أن تطفى إحداها على الأخرى.

والمساحة فى الفن التشكيلى، هى إجمالى لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة واحدة. كان «جوجان» يلخص بمساحاته الأرض، وأوراق الأشجار، وأجسام الأشخاص. وظهرت التكعيبية لتزيد من تأكيد البناء بالمساحات التى هى تصميمات متداخلة لمجموعة من الأشكال اللونية. كان «براك»، «وبيكاسو»، منهمكين فى هذا النوع من التعميم. وفى مجموعتهما الصامتة التكعيبية، تشاهد المساحة الفاتحة تجتاز المفروش والدورق والعود، وكأنها ضوء يخترق كل شىء، بينما الدرجات القائمة تظهر فى مساحات منغمة باللون البنى، لترد على

المساحات الضوئية بعتمة متدرجة تمتد لوحدة العمل الفنى بصورة مميزة. انظر الأشكال: ٨، ١٠، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٩، ٦١، ٧٥، ٧٧، ٨١.

والرسم الموضح شكل رقم (٨) للفنان «ولم دى كوننج»، يبين تقابع المساحات بطريقة تعبيرية أخاذة، فلكل مساحة شكلها المميز. وتتكرر المساحات فى تداخل تغطى كل مساحة الأخرى، وتفصلها عنها مجرد خطوط بيضاء، وتكرار المساحات أدى إلى تأكيد نظام إيقاعى قوى. أما فى الرسم الموضح شكل رقم (٩)، فقد حول الفنان «فرانز كلين» مساحاته إلى قوة تعبيرية باتجاهاتها المندفعة فى فراغ اللوحة، والتي تحصر فراغات بيضاء لا تقل شأنًا فى قوتها التعبيرية عن المساحات السوداء التى تمثل الشكل. ويمكن تأمل الشكل رقم (٥٢) للفنان «موريس استيف»، وهو شكل تجريدى تتكرر فيه المساحات وتغطى البعض فى صيغة تبين كيف استطاع الفنان أن يخلق كياناً مميزاً، وبعض المساحات مائلة فى تدرج فى اتجاه الوسط، وتكملها مساحات أخرى فى اتجاهات متعارضة، واللوحة ليست ذات سيمترية واحدة، فهى تنطلق من المحور إلى شتى الاتجاهات.

والمساحة فى فن التصوير تختلف عن المساحة فى أى عمل آخر زخرفى، ففى التصوير تلعب الخامات والتقنية دوراً ملحوظاً فى إعطاء المساحة مظهراً متنوعاً دسماً، تدخله الشفافية، والانتقال التدريجى من لون إلى آخر دون حد فاصل لافت للنظر، كما أن بعض المساحات تخلقه عجيبة التصوير، حينما تغطى السطح بطريقة ملمسية: أحياناً بالسكين، وأحياناً أخرى بالفرجون العريض، أو بوسائل أخرى، لكن فى النهاية تبدو المساحة وكأنها ليست ذات أعماق، حين تقارن بالوضع الزخرفى، الذى يغطى السطح فيه بلون واحد دون عمق، أو تنوع، فيظهر كيان السطح زخرفياً لأنه درجة واحدة صماء لا عمق فيها. ولعل هذه النقطة هى التى تجعل المصور مختلفاً فى قدرته التعبيرية عن المزهرف، فالمصور يكاد يخلط مساحاته اللونية بانفعالاته، فتبدو ولها وميض متلألئ، يتغير من مكان إلى آخر، فكأن السطح الذى يغطى التصوير إنما يصف كياناً له طبيعته

الذاتية، أكثر من كونه يكسو جسماً، كما يكسو الطلاء الحائط.

ويدور التساؤل فيما إذا كان إيجاد المساحة فى التصوير عملية واعية، مقصودة، معروفة من قبل، أم أنها وليدة صراع الفنان مع الخامة، والموضوع، ومحاولة ترجمة هذا الصراع بأشكال المساحات التى تدل عليها. والحقيقة أن التصوير الحديث خلق مشكلات عدة حينما انحرف عن مجرى التصوير الذى كانت نهايته المدرسة التأثيرية، إلى أشكال متنوعة: من التكعيب، والتجريد، واللاموضوعية. فكان دأب «ليجيه» أن يقسم سطح التصوير إلى مساحات لونية كبيرة يبنى عليها أشكاله وعناصره ورموزه، بمحاولات، فلا يغطيها كلية باللون، بل يترك جوانب منها بلون السطح الأصيل الأبيض، فتظهر وكأنها ذات بعد ثالث. لكن محاولته تلك - وهى من المعالم المميزة فى تصوير القرن العشرين، تختلف بوضوح عن محاولات: بيكاسو، وبراك، وديلونى، ورووه، وهنرى ماتيس، التى لم تنفصل مساحات أى منهم عن التراث الأصيل فى فن التصوير، الذى هو امتداد للمدرسة التأثيرية. لذلك يبدو ليغيه شكل (٧٥) ذا طابع زخرفى حين تقارن مساحاته بمساحات زملائه المذكورين. وعلى ذلك ليس من اليسير تقنين المساحة فى التصوير والتحدث عنها بمواصفات مسبقة، فمساحة التصوير لها كيان تفيض به، هو وليد حرارة الفنان واستجابته لموضوعه. لهذا فإن كثيراً من المساحات تتنفس وتكتسب شخصيتها من كل المقومات المحيطة، ويساعد فى إيجاد هذا الكيان، التنعيم اللونى لتداخل شكل المساحة بعضها فى بعض فى تدرج ليس له حد قاطع.

وفى المدرسة الأكاديمية، كثيراً ما كان يفرض المدرسون على تلاميذهم مواصفات لشكل المساحة، ولونها، أما فى استخدام التقنية لخلق اللون خلف الصور الشخصية، فتظهر نتائج التلاميذ وكأنها تكرار للاتجاه الواحد، الذى هو الفرض من ناحية المعلم، وبهذا تغيب فكرة الإبداع وتنعدم بانعدام المساهمة الفردية.

وعلى النقيض من ذلك، يظهر المدرسون الذين يستسهلون أمر التعبير، فيفرضون أرائهم على التلاميذ بتحريفات، لتبسيط أشكال المساحات وجعلها تبدو سريعة التأثير. وفي الحقيقة هم يقصرون الطريق على تلاميذهم، ويضللونهم، بحيث إن النهاية التي يخرجون إليها ما هي إلا تطويع زخرفى سهل لا علاقة له بالمساحة، بمعناها الدسم، كما تأتي فى فن التصوير.

كما أن المدارس الحديثة فى الفن التشكيلى، ومنها التكعيبية بمراحلها المختلفة: المسطحة والمجسمة، وسعيها للتوليف، كذلك التجريدية، واللاموضوعية، والرمزية - لم تعط فرصاً لنمو المساحة كامتداد للتصوير، وإنما شجعت المنهج الثانى للتحويل الزخرفى، لهذا كانت تبدو المساحات مجرد فراغات مملوءة محكمة دون عمق. وحين تقارن بعض تلك الأعمال، بأعمال التصوير التى أنتجتها شخصيات مثل: مودليانى، أو روه، أو تشيريكو، تظهر الأخيرة ولها صفة الدوام الأكثر، والتأثير المستمر، لأن بناءها يبدو فيه عامل عضوى، أكثر من الجوانب الزخرفية التى تسهل تشكيل المساحات وتجاورها بعضها للبعض الآخر.

فمن الخطأ التحدث عن المساحة على أنها شىء مطلق يمكن إدراكه فى ذاته، بصرف النظر عن التكوين الكلى الجامع لها. فقد نجد أنواعاً من المساحات فى الفن المصرى، والبيزنطى، وحتى مدرسة الخداع البصرى، لكن ليست كل هذه المساحات من عائلة واحدة، ولا يمكن أن تصنف باعتبار أنها تنتمى بعضها إلى البعض. وفى الحقيقة أن كل مساحة تدخل فى كيان له ملامحه الوصفية، التى تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها، وبالتالي فإن هذه المساحة لا ترى منفصلة، وإنما تدرك فى إطار هذا الكل. وعلى ذلك فإن التحدث عنها إنما هو بمثابة التقريب للفهم، أكثر من كونه فهماً كاملاً أصيلاً. فقد كان بعض المدرسين يصدرن أحكاماً مسبقة على الأعمال الفنية، بضرورة تميز الشكل من الأرضية، ومعنى ذلك ظهور الشكل بمساحات واضحة محددة تبرز من الأرضية، فكان ذلك

يقلل من شأن أية تعبيرات يحدث فيها تداخل للمساحات، بين الشكل وأرضيته. ولكن مدرسة الخداع البصرى أخذت هذا المفزى، وبأمثلة عديدة للفنان «فازارلى»، أمكنه أن يخرج من هذه القاعدة المسبقة، التى لم تختبر اختباراً أصيلاً - إلى خلق فن فيه الشكل والأرضية متداخلان، ويتبادلان الوظيفة، بل واستطاع أن يجعل مساحاته بتنظيماتها الهندسية المحكمة، أن تولد حركة تؤثر فى المتذوقين، وأصبح فنه من بين أعمدة فن التصوير فى القرن العشرين، الذى تحتويه متاحف الفن الحديث فى العالم.

ولذلك لا يجب الادعاء المسبق لمواصفات معينة لما يجب أن يكون عليه شكل المساحة داخل العمل الفنى، فلنقربها قدر ما نستطيع إلى الفهم، بالأمثلة المختلفة، لكن سيظل إدراكها مرتبطاً بنوعية الفنان، وأسلوبه، والتقنية التى يتبعها لإخراج عمله، والتى تشكل بالضرورة مساحاته التى يستخدمها، وأنجح مثل على ذلك، بعض اللوحات المشهورة للفنان بيكاسو الذى استطاع فى إطار اللون الرمادى، أن يحوله فى تدرج إلى لون بنفسجى: محمر تارة، ومائل إلى الزرقة تارة أخرى، ورمادى فاتح فى المرة الثالثة، بينما يبدو الرمادى فى عموميه وهو يحتل مساحة كلية، لكن عند النظر إليها تظهر مفصلة بتنغيمات مختلفة حينما تدرك بأبعادها الشاسعة.

فالمساحة إذاً إجمال لمجموعة من التفاصيل تظهر فى كل، وتعميم لمواصفات مختلفة تهضم فى كيان موحد، وعمق فى الأداء لوصف سطح معين، يجعل عجيبة التصوير هى الأداة لوصف هذا السطح، فيدركه الراى غنيا وله مقوماته الذاتية. والصورة رقم (١٥) تمثل نصفى أمام النافذة للفنان بابلو بيكاسو، دليل رائع على منتهى الإجابة فى إيجاد تركيب فنى أساسه المساحة المنغمة والمتنوعة والمتداخلة بصورة متزنة ولها خصائص ملمسية وتعبير ببساطة وعمق.

٦. المساحة والملمس

إن بناء العمل الفنى التشكيلى يتطلب وعياً من جانب الفنان بعناصر كثيرة تدخل فى تركيب هذا العمل، ولقد تحدثنا عن المساحة، وسنستطرد هنا فى ربطها بما يسمى «الملمس»، فالملمس هو ما يميز سطحاً عن آخر ويجعله واضحاً؛ فسمارة الخشب لها ملمس يختلف عن ملمس الرمل، وعن سطح الرخام، وعن أسطح: الحرير، والكتان، والصوف، والقطيفة، وغير ذلك من الأجسام التى تقع تحت حس الفنان وبصره. وكلما نجح الفنان فى أن يكيف المساحة بحيث يظهر ملمسها، أدى ذلك إلى ثراء فى إخراج وحدة العمل الفنى. وتكيف الملمس يحدث على مستويات مختلفة، ترجع ارتفاعاً وانخفاضاً إلى قدرة الفنان. فإذا ازداد ظهور الملامس كإضافات سريعة على السطح، أدى ذلك إلى ظهور وحدة العمل الفنى بصورة زخرفية، أما إذا جاء الملمس وليد تعمق فى نسيج كل جسم، وظهر كجانب من طبيعته ولحمه ودمه، خرجت وحدة العمل الفنى معبرة، وفى تكامل أفضل. والملمس لا يفتعل وإلا فقد قيمته، والافتعال يحدث عندما تتكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة، دون تكيف حسب كل وضع. وهذا يؤدى بالتلاميذ الذين يستسهلون الرسم إلى ما يسمى بظاهرة الآلية، وهى تدل على تكرار على وتيرة واحدة لا تحمل التنوع ولا التكيف. والآلية تعنى الرسوم التى فقدت صلتها بالفكر والحس وأديت بدون ترو. لهذا كان يوصف «فان جوخ» وهو يرسم، أنه يرسم بدمه، فالدفء والحرارة اللذان كان يشعر بهما أثناء رسمه، والانفعال القلق المتوتر، واتجاهه الباحث الدءوب - كلها كانت دوافع مرتبطة بضربات فرشته حين كان ينسج الأسطح ويبين مميزاتها وملامسها. وفى الشكل رقم (١١)، يلاحظ فى صورة فان جوخ المسماة: «السطوح القش» كيف أبرز الفنان ملمس تلك البيوت مستخدماً المواد، والقلم الرصاص واللون الأبيض الصينى، على اللوحة، ولا شك أن الملامس واضحة فى كل التفاصيل التى أبرزها.

وها هو بيكاسو فى صورته التكعيبية المسماة «طبيعة صامته مع جيتار» بمتحف زيورخ، يحاول بطريقة إخاذة أن يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج الطبيعى لكل جسم فى الصورة، وبلا إفْتِعال، شكل رقم (٥٣) فالجيتار يحمل تدرج القاتم والفاتح وتداخلهما وبروز ملمس ممثل فى النقط العلوية والخطوط المائلة للأوتار. ويظهر الملمس فى نوتة الموسيقى على شكل خطوط أفقية متقطعة، كما تظهر خطوط للزجاجة وأخرى مميزة للإناء الوسط. ويتضح الملمس فى الصورة الخلفية التى تشتمل على بعض السحب، وكذلك فى إناء الفواكه الذى يتوسط المنضدة أمام الصورة. وهكذا فإن المساحات أخذت شخصياتها بالملامس المميزة لكل منها، والتى لعبت دورها فى بناء وحدة الصورة وتكاملها. والملامس تنتقل من إطار العمل الفنى إلى الديكور المريح الذى يدخل فى حياتنا، حينما تجمع الحجرة الواحدة أشكالاً مصنعة من خامات مختلفة كالصوف «السجاد»، والخشب «الأثاث» والحديد «الستائر»، والزجاج «النوافذ»، أو حتى فى رداء الإنسان الذى يدخله: الصوف، والجلد، والتيل، والحديد، وأنواع المعادن. أليس موضوع الملمس هاماً للفنان ولكل إنسان يريد أن يستمتع بالفن فى حياته، ويحس بلغته، ويقدر على استخدامها؟

وفى الشكل رقم (١٢) دليل فنى على الملامس يتضح فى وجه قناع من ساحل العاج بأفريقيًا. لقد دخلت مختلف الخامات: الريش، والخشب، والقرون، وفروع الشجر، واللوف، فى صناعة هذا الشكل الملمسى التعبيرى المثير، حتى فى الخشب الممثل لوجه القناع، فقد حفرت عليه معالم الحواجب، والعينين، والخدين، والأنف، والفم والأسنان، وانتشرت نفس الملامس حول الوجه وفى أعلى الرأس، لتكمل التشريح المتنوع الذى زاد من الحس التعبيرى. راجع الأشكال: (١٩)، (٢٦)، (٣٧)، (٨١).

٧. التعامد والأفقية

التعامد يعنى الاستقامة بزاوية رأسية على القاعدة، وهى الأرض. والأفقية تعنى الامتداد مسطحاً فى اتجاه الأفق، بقدر ما يسمح البعد والإدراك، والصفقتان تكمل إحداهما الأخرى، وترمزان لقيمتين فنييتين، واستطاع القرن العشرون تجريدتهما فى جانب من الأعمال الفنية، وخاصة فى أعمال الفنان الهولندى «بيت موندريان». شكل ٥٤.

وبالتأمل يمكن مشاهدة المنزل وهو يقام عمودياً على الأرض، ويمشى الإنسان عمودياً على الأرض، كذلك الدواب، أما النخل والأشجار فتنبثق من الأرض فى اتجاه السماء، وإذا بها عمودية إلى حد كبير على الأرض. لكن كل شئ وهو عمودى على الأرض، يصبح متميزاً إذا قورن بالاتجاه المضاد، وهو الأفقية التى تمثل امتداد الأرض فى اتجاه الأفق، حيث تتلاشى النظرة فى سراب اللانهاية.

والتعامد والأفقية علاقتان متصلتان تؤثر إحداهما فى الأخرى، كما يمكن أن يكونا معاً صرح العمل الفنى التشكلى، المؤسس على دعائم معمارية. وإذا عولجت الصورة على أساس هاتين العلاقتين، دون الاعتماد على مظاهر بصرية، انتهت ببناء تجرىدى أشبه بأنغام الموسيقى. وقد عالج ذلك الفنان موندريان فى العديد من صوره، فأخرج الصورة من إطارها التقليدى فظهرت بلا برواز، واعتمد فى إخراجها على الخطوط الرأسية والأفقية، وعلى التقاطع بين النوعين من الخطوط والفراغات المحصورة بينهما، ولقد اتسمت الصورة بهذا النوع الجديد من الإيقاع، فأطلق على إحداهما «برودواى بوجى ووجى» (١٩٤٢ - ١٩٤٣) محفوظة بمتحف الفن الحديث بنيويورك، والتسمية مستمدة من رقصة كانت منتشرة فى

نيويورك فى الأربعينات، وهى سريعة الحركة، كما أن برودواى يمثل الشارع الذى تعرض فيه الأفلام السينمائية، والروايات المسرحية، ذلك الشارع الذى يتلأأ بأنوار النيون المتحركة والملونة التى تزدان بها الإعلانات المتزاحمة. كل هذا قد عكسته صورة موندريان شكل (٥٤)، بأسلوب تجريدى، فهناك تكرار للخطوط الرأسية والأفقية المتصلة أو الناقصة، المباشرة وغير المباشرة، تجمعها بقع مربعة حين تلتقى وتتقاطع، فتحدث زغلة أشبه بتلك التى تشاهد فى إعلانات النيون المعروفة فى ميدان الوقت بنيويورك.

وقد نجح الفنان فى تنظيم الفراغات، مثلما نظم الأشكال بتقاطعاتها، فأوجد مدرسة حديثة مميزة فى التصوير فى القرن العشرين سرعان ما أثرت فى أشكال المباني وواجهات المحال التجارية، ومانشيتات الصحف، وتقسيمات الأبواب والنوافذ، وفترينات العرض وأغلفة الكتب، وكونت منهاجاً فى التصميم له مذاقه الهندسى.

وكان الناس حينما يرون صورة، لا يتأملونها فى ذاتها، ولكن يختلقون لها مرجعاً، وهو «الطبيعة»، وهذا المعيار يصرفهم عن تذوق القطعة الفنية وما تتضمنه من نظم، وإيقاعات، وعلاقات تشكيلية، ومنهاج موندريان جذبهم من اللحظة الأولى إلى تأمل عمارة الصورة، والتدريب على الاستمتاع بالفراغات الهندسية المحسوبة، والمسافات التى يبنها عموماً الخطوط الرأسية والأفقية، حين تتقاطع وتصل ما بين الحافة والحافة، لهذا فهو قد أكد مدخل الهندسة كأساس للبناء الفنى.

لكن موندريان لم يكن وحده الذى أثار ذلك وأكدّه. وإنما سبقه الفن الإسلامى بمقرنصاته، وبالأرابيسك الذى وضعه فى المناظر وعلى الأسفال، وبعديد من الزخارف الهندسية التى وضعها مكمل للخط العربى بتشكيلاته التجريدية المختلفة، التى ظهرت كأجزاء مميزة للامس جدران المساجد، وفى المشربيات،

وغيرها من مظاهر الفن الإسلامى.. أليس من المفيد حقاً أن تعاد دراسة الفن الإسلامى لاستخلاص كثير من الركائز التى يمكن أن تلعب دورها فى فن القرن العشرين؟

إن حساب موندريان فى صورته أشبه بحساب القافية فى الشعر العربى، وبالمسافات فى الموسيقى عموماً، فهو يلعب بالمسافة ومضاعفاتها، بالمربع والمستطيل الذى يمكن أن يحوى مربعين، بالفراغ الضيق المستكين، وبالفراغ الواسع الرحب كذلك. يتفلسف الفنان التشكلى دون قيد مسبق، أو التزامات من الخارج، فالهندسة والرياضة العقلية مع حس قائد، كلها مقومات تلك العقلية المبدعة المميزة فى القرن العشرين.

والتلاقى بين التعامد والأفقية، ليس قاصراً على ما كشفه الفنان موندريان فى أعماله وغيره مفهوم الصورة فى القرن العشرين، بربطها أكثر بالمفاهيم التجريدية، التى أكدها الفن الإسلامى فى زخارفه الهندسية، ومخطوطاته الكونية. فالحقيقة أن المتأمل للطبيعة، يجد أن الأشجار وسائر النباتات تنبثق من الأرض، وتظهر بشكل متعامد عليها، كما أن الإنسان بعد أن يمر بمرحلة الحبو على قدميه ويديه، يتعلم الوقوف على ساقيه، فيصبح شكله مختلفاً عن الحيوانات ذوات الأربع، وتظهر استقامة عموده بشكل رأسى على سطح الأرض الأفقى، ووقوف الإنسان على سطح الأرض، إنما يمثل نوعاً من التسامى حين تقارن الرأسيات بالمسطحات الأفقية، فكل خط رأسى يحس فيه الرأى أنه يتسامى فى اتجاه السماء، لذلك فإن هذه الرأسية تحمل فى مضمونها الإحساس بالتسامى، على أن التعامد والأفقية لا يظهران فى تنافس، إلا إذا مر فى عملية حساب دقيقة تحسب من خلالها الفراغات والأشكال، وما تكونه فى إطار العمل الفنى. فإذا ما اقتربت الرأسيات بعضها من بعض، ثم تباعدت بعد ذلك، فإنها تحدث فراغات فيما بينها، أشبه بالمسافات الموسيقية، ويؤكد هذه المسافات كل الخطوط الأفقية التى تقطع الخطوط الرأسية، وتبرز أوضاعها فى أثناء هذا التقاطع.

ومن الصعب مقارنة العلاقة بين الرأسية والأفقية فى الفن التجريدى الحديث، بأية ظاهرة مباشرة فى الطبيعة، حيث إن عملية التجريد تسقط من حسابها الأشكال، والصيغ، والملامح، التى يمكن أن ترتديها تلك الرأسيات المتعامدة لتقترب من الطبيعة. وهى تلعب بالقانون نفسه: أى «التعامد والأفقية»: وهما يعتبران من صفات وجود الإنسان، ومن خصائص ما شيده من عمارات قديمة، وحديثة، ومن الصعب على الرأى أن يتذوق هذا النظام التجريدى لأول وهلة؛ لأن إطاره الفكرى عادة يحتم عليه استدعاء صور بصرية من الشائعة فى الطبيعة، ويتعذر عليه استدعاء أشكال طبيعية قريبة مما يراه فى هذه الصور التجريدية. لذلك فلا بد له أن يتدرب من جديد على النظر إلى الأشكال المرتبة، على أساس أنها تطبيق لعلاقة مجردة بين الرأسى والأفقى، وهذا التحرر يشبه ما يحدث فى الكيمياء، عندما يترجم أى حامض أو ملح إلى رموز كيميائية للدلالة على عناصر هذا الملح، كأن يقول مثلاً على حامض الكبريتيك: يد^٣ كب^٤ فهذا الرمز الأخير هو تجريد علمى ينوب عن أصل الشئ^٥.

وقد ظهرت أهمية هذا التشكيل بالأشياء الأفقية فى الحياة المعاصرة، حين اتجه الإنسان إلى مدخل جديد فى تصميمه للبلاط والواجهات الزجاجية، ونوافذ العرض، وبعض حديد الشرفات والأبواب والشبابيك الحديدية، وأغلفة الكتب. فتدرب فى التصميم على كشف العلاقة بين الرأسية والأفقية، وانتقل منهجه إلى كل التنظيمات التى يمكن أن تخضع لهذه العلاقة التجريدية، من تخطيط الشوارع والمطارات والحدائق، وتنظيم خطوط المرور، والإعلانات، فكأن هذه العلاقة بين الرأسية والأفقية، أعطت قاعدة هندسية للتعبير، والتنظيم المعمارى، لم تكن متوافرة من قبل.

وكان بعض المعماريين يحسون بضعف عندما يطالبون برسم أشخاص من الناحية البصرية، وكانت هذه الأشخاص تعتبر دليلاً على وجود الموهبة فى الرسم، أو فقدانها، لكن بتيسير العلاقة التى كشفها موندريان بين التعامد

والأفقية، أمكن للمعماري ولأى شخص يستطيع أن يتقن رسم الأشخاص، أن يجد متنفساً في التعبير باستخدام العلاقة الهندسية دون أن يخشى لوماً، أو نقداً خارجياً، فساعدت هذه العلاقة على تنمية الجرأة لدى المعمارين الناشئين في إيضاح تصميماتهم بشكل مقبول لرواد هذه العماثر.

ولا شك أن الماكينات الحديثة تخضع في تصميمها للعلاقة بين الرأسية والأفقية، وتقاطعاتها المختلفة فهي تأكيد لهذه العلاقات بين الرأسيات والأفقيات التي نجح موندريان في التعبير عنها. وبعض المباني الحديثة قد أخذ بهذا المنهج فبدأ بهيكل حديدى، أو خرسانى يقوم أساساً على حساب الرأسيات والأفقيات ثم يملأ الفراغ بتصميمات من الطوب تكمل الهيكل الأصلي وتؤكد.

وقد تبدو هذه العلاقة ميسورة للشخص غير المتعمق، وقد يرى أنها لا تتطلب جهداً أو عمقاً، لكن في الحقيقة لو أعطى تلميذ عادى قطعة من الورق الأبيض، ومداداً أسود ومسطرة وطلب منه أن يقسم هذا الفراغ إلى خطوط رأسية وأخرى أفقية، بحيث تحصر بينها مساحات من المستطيلات والمربعات، مريحة للنظر، وتحمل إيقاعات مختلفة - لوجد التلميذ أن هذه مشكلة متحدية، وتكشف ضرورة أن يمر في تمارين وتجارب متصلة كي ينجح في النهاية في عملية الحساب العسير، ويصل إلى المستوى المرموق في تصميماته، لكن محاولاته الأولى ستثن بفقرها في حساب هذه العلاقات حساباً فنياً، حيث إنه يبحث العلاقات في ذاتها دون أن يستند إلى أى مدلول بصرى.

وهذه القضية لا تعطى عادة للتلاميذ الصغار، لأنهم لا يفهمون هذه التجريدات بسهولة، لكن قد يكون مجال هذه التجريدات نهاية المرحلة الثانوية، أو مرحلة التخصص في الفنون، وقد تبدأ الدراسة بمحاولات لترتيب شُرطان من الورق الأسود على الأرض البيضاء توضع بشكل رأسى أو أفقى وتقاطع بعضها البعض، وتتدرج باستخدام الأدوات الهندسية من لوحة ومثلثات قائمة الزوايا

ومسطرة حرف T وأقلام دقيقة ومساطر مرقمة، لحساب الفراغات ومضاعفاتها بالسنتيمتر، فهذه الأدوات تساعد في إيجاد معدلات في التصميم مدعومة بأسس من الرياضة، وإدراك معنى الوحدة ومضاعفاتها بالاختزال أو التربيع الذي يكون في النهاية منطقاً رياضياً وراء عملية التشكيل التي تحدث تأثيراً إبداعياً على المتذوقين أشبه بالحساب الموسيقي الذي يعكس ذكاء ابتكارياً.

ويظهر اتجاه موندريان جلياً في بعض اللوحات الإسلامية إذ أنها تحتوى على تقسيمات رأسية وأفقية تحصر بينها مساحات متنوعة تجمع بين الكتابة العربية والزخارف الإسلامية والمصبغات المفرغة. ويظهر الشكل في عمومته متنوعاً بطريقة فنية، تبين مدى إبداع الفنان الإسلامي. وإذا انتقلنا إلى الشكل رقم (٥٤) للفنان موندريان حيث يعبر عن صراع الخطوط الرأسية والأفقية، وأضاف إلى بعض مساحاته اللونين : الأصفر والأحمر ، سنجد أن فكره مستوحى من الفكرة الإسلامية، وزادها تجريداً باعتماده على الهندسة فقط دون ملامس، بينما في الشكل السابق تظهر الملامس جلية في الحشوات بأنواعها المختلفة. والحقيقة أن ما كشفه موندريان يعتبر امتداداً لهذا التفكير الإسلامي الهندسى الذي آن الألوان أن يدرس ويمارس ويستمر.

٨. الشكل والأرضية

العمل الفني التشكيلي له وحدته التي تعتمد على صياغة عناصر كثيرة والتأليف بينها. ولعل أهم تلك العناصر «الشكل والأرضية» فالشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الخلف. «الشكل» يمثل المضمون الرئيسى المراد التعبير عنه فى حين أن «الأرضية» تمثل الجو الملائم الذى يتناسب مع الشكل، والذى فى كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معاله ويؤدى رسالته.

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ولكى يحتل مكان الصدارة لابد له من نصاعة فى اللون، ووفرة فى التفاصيل، وتأكيد على التعبير، بينما الأرضية بحكم وضعها كأرضية لا يجدر بها أن تتسم بنفس صفات الشكل وإلا أثرت على كيانه وأضعفت من قوته وبددت رسالته، لذلك فإن الأرضية يتحتم أن تكون خافتة قليلة أو منعدمة التفاصيل، باهتة أو قاتمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه، متوارية فلا تجذب الانتباه فى اللحظة الأولى للرؤية بل تعين على أن تكون الرؤية الفنية للشكل أولاً، الذى يمثل فى حقيقته حدث الصورة ورسالتها المميزة.

وهذا الشرح السابق ينطبق على فنون كثيرة فى المسرح والسينما والموسيقى والغناء. وفى الروايات المسرحية أو السينمائية نجد أن البطل والبطلة يمثلان دائماً موقع الصدارة ويمثلان الشكل بينما سائر الممثلين يأتى دورهم فى تهيئة الجو المحيط - مهما كانت مراكزهم - والذى يمثل الأرضية.

وفى الموسيقى يخرج الناي وحده أو العود فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للألة المنفردة كى تؤدي دور الشكل، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية، وإنما تشكل فى مجموعها نغما يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل، وهكذا العمل مع المغنى الذى يبدأ غناؤه بعد أرضية ممهدة من

الموسيقى تردد اللحن، لكن عندما يبرز الصوت الأدمى تتعاون كل الآلات الموسيقية لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الدراما أو الحيوية المميزة، ولا يستريح الجمهور عادة إذا طغى صوت الموسيقى على صوت المغنى أو المطرب، فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية وإيجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية أو تحد من حدوث الطرب.

وإذا عدنا إلى الفن التشكيلي نجد أن العلاقة بين الشكل والأرضية لم يكن لها شكل ثابت حيث يمكن الادعاء بوجود قواعد حتمية للربط بينهما، فمادما نسلم بضرورة الإبداع فى العمل الفنى فلنتوقع إذا تجديداً فى العلاقة التى تربط الشكل بالأرضية؛ لذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بوضوح فى معظم الصور البصرية التى أنتجها الفنانون التشكيليون منذ عصر النهضة الإيطالية حتى المدرسة التأثيرية، ويظهر الشكل فى هذه الأعمال على أنه جوهر الصورة، لكن مع القرن العشرين بدأت العلاقة بين الشكل والأرضية تتذبذب. فتارة يشاهد الشكل متميزاً والأرضية خادمة ، وتارة أخرى نشاهد الصورة وبخاصة التجريدية ولا معالم مميزة للشكل أو الأرضية ، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفه الأرضية وتتبادل الأرضية وظيفه الشكل، كما هو حادث فى فن الخداع البصرى.



وإزاء هذا التنوع الشديد، يتكشف الرأى تعذر الاستناد إلى قاعدة مطلقة مسبقة تعينه على الحكم على مدى جودة العلاقة بين الشكل والأرضية، وإن كان لابد من كشف مثل هذه القاعدة فإنها تستقر فى وحدة العمل الفنى وتأثيره المباشر للوهلة الأولى على الرأى، وهذه أيضاً مسألة متوقفة على ثقافة الرأى الفنية وقدرته على الاستجابة إلى الإبداعات التى تفاجئه دائماً بالجديد.

وقد استطاعت نظرية الجشتالت فى علم النفس أن تضرب أمثلة تجريبية

للكشف عن طبيعة العلاقة بين الشكل والأرضية في عملية الإدراك.

وفي الشكل رقم (٥٥) وهو عبارة عن لوحة للفنان سنجير، وتدعى «الصيف»، وهي من الصور الحديثة نرى تداخل الشكل والأرضية ومدى ذوبان كل منهما في الآخر لإبراز الأشكال التكعيبية والاتجاهات المتصارعة. وفي الشكل (١) يصعب فصل الشكل من الأرضية فيمكن أن تتحول القوائم أو الفواتح إلى أشكال، والعكس جائز، والشكل (٦٢) إنسان برأسين حينما توضع الصورة رأسية تظهر الرأس في موضع الشكل وحينما تقلب الصورة تظهر الرأس الثانية في موضع الشكل، وهكذا يتبادل الرأسان موضع الشكل حسب نظرة الراى.

٩. الكتلة والحجم

«الكتلة» تعنى صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، «والحجم» يعنى التجسيم، أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذى يقتصر على بعدين فى إبراز المرئيات. الطول، والعرض. فالحجم يعنى الطول والعرض والعمق. وتحقق الحجم ب بروز الأبعاد الثلاثة لا يعنى بالضرورة توافر الكتلة؛ إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلباً وله صيغة مميزة مستقرة ذات دفع من الداخل، ممتلئة ولها ذاتية خاصة.

فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان فى العمل الفنى . الكتلة تتحقق من خلال حجم، والحجم فنيا يظهر على شكل كتلة، ويبدو الأمر جلياً عند الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير فى آن واحد، أمثال: ميكل أنجلو شكل (٢٣). وهنرى مور، شكل (٤٨)، وپابلو پيكاسو شكل (٢١)، ومارينو مارينى، وغيرهم. فحينما ينجح الفنان فى تجسيم عالمه بوسيلة النحت فإن إدراكه للبعد الثالث يتضح، كما أن إحساسه بالكتلة فى الفراغ ينضج. فرؤيته للجسم بحكم طبيعة العمل، لابد أن تتوافر فيها معالجة كل جوانب الجسم، وتفاصيله من الأمام ومن الجانبين، والخلف، فالإدراك يكون شاملاً. ولقد فهم النقاد هذه الحقيقة فأصبحوا يعرضون النماذج الحديثة على قواعد دائرية متحركة، بحيث لا يضطر المتفرج أن يدور حول النموذج، وإنما يدور النموذج أمامه فيدرك سائر العلاقات الجمالية، علاقات الكتل والفراغات المحيطة وهى فى حالة تنوع وتغير، فيتذوق بعمق هذا الإحساس الذى يختلف فى طبيعته عن الإحساس بالكتلة والفراغ داخل التصوير.

وإذا تصادف وأراد النحات أن يعمل، فإن حصيلته فى الوعى بالكتلة فى الفراغ، وبالأحجام، يستفاد بها كثيراً فى تصوير عالمه الفنى. فالتصوير يصبح كالنحت، ذا أبعاد ثلاثة مليئاً بالكتل التى تناسب فى يسر وتمهد لبعضها البعض، لتفصح عن المغزى التعبيرى بقوة ووضوح.

ها هو ميكل أنجلو، قمة عصر النهضة الإيطالى، يشكل كتلا مناسبة يمهّد بعضها للبعض الآخر، فى قوة وصحة وشباب. فالعضلات ممثلة تكشف عن تشريح الجسم الإنسانى فى أروع ما يكون من حيوية وإيقاع وحركة شكل (١٤). وفى لوحات هذا الفنان أيضاً، تأمل انتقالات الكتل، وتركيب الأجزاء التى تنبعث من تشريح جسم رياضى لا تجد له معادلاً إلا فى العصور اليونانية والرومانية.

ونفس الفنان تظهر مقدرته فى تلك الكتل التشريحية ذات الأحجام المميزة فى نماذج المتعددة التى تتمثل فى اليد اليمنى للتمثال «دافيد» شكل (١٣). فهذه اليد صيغت فى كتل متحركة ذات صلابة تحمل نبضات اليد بعروقها ودقائقها؛ انظر صبغة الأظافر، وتفاصيل كتل كل أصبع، وانحناءة اليد ككل. إنها يد ذات قوة، يد عاشت السنين الطويلة تعمل ولا تكل، يد تركت الدنيا فى نبضاتها أحداث الزمن ومعاناة الأيام. أن ميكل أنجلو يقول الكثير من خلال تكتيله لهذه اليد، يقول الكثير عن عصره، وقربة للطبيعة والواقع، وهضمه للتراث اليونانى والرومانى، وولعه بالمبالغة بالواقعية فى أدق تفاصيلها وخصائصها الواقعية، التى تسندها دراسة علمية لتفاصيل جسم الإنسان، دراسة وراءها فهم للتشريح المبني على قوة الملاحظة.

إن اللعب بالكتلة والحجم فى أعمال ميكل أنجلو، يعطى مثلاً لعصره فى تناول هاتين الخاصيتين الفنيّتين. لكن خصائص الكتلة والحجم ليست مقصورة على عصره، فمعالجتها تنوعت وتغيرت عبر العصور، بما يوضح تراث العالم المرئى، وحيرة الفنان إزاءه منذ فجر التاريخ حتى وقتنا هذا. شكل (١٧)، (١٨)، (٢١)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، (٢٥)، (٢٦)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٥٦)، (٧٦)، (٨٠).

١٠. النسب

يقصد «بالنسب» العلاقات بين تفاصيل الجسم الواحد، والأجسام الأخرى التي توظف داخل العمل الفني. فقد كان هناك تصور بصرى عند الإغريق، يحدد رأس الإنسان من حيث الحجم بأنها تساوى سبع جسمه، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق، وظل طلاب الفن سنوات طويلة يطبقون هذه النسب عندما يرسمون جسم الإنسان. وكان الإغريق يحلمون بنسب ذهبية حتى فى تصورهم للمستطيل، لكن الزمن تغير وأصبحت النسب مسألة نسبية فى العمل الفني، ومرتبطة أساساً بالانفعال الذى يقود الفنان فى عملية إبداعه، التى تمر فى مراحل من التغير والتحول. ومع هذا التحول بطلت فكرة النقل الحرفى للطبيعة والالتزام بنسب فوتوغرافية، فتقاس الطبيعة بالإمساك بالقلم الرصاص أمام عين مع تغميض الأخرى، وربط مقاسات كل أجزاء الجسم التفصيلية بالأوضاع التى تتحد بها على طول القلم، كأداة للقياس، كما بطل استخدام خط الشاغول، والشباك المفرغ فى الورقة الذى ينظر من خلاله الفنان إلى الجسم الطبيعى المراد رسمه. بطلت هذه الأدوات مع تغير نظرة الإدراك، من كونها استسلاماً للعالم الخارجى، إلى اعتبارها إحساساً بهذا العالم وتفاعلاً معه، وترجمة هذا التفاعل فى الأعمال الفنية.

حينئذ يظهر معنى جديد للنسب، معنى ذاتى يرتبط بطبيعة عملية الإبداع التى يخوضها الفنان، وهو معنى مرتبط بنوع انفعال الفنان، ودرجته، فهو لم يعد يلتزم فى نسبه بالطبيعة: قد يطيل أو يقصر، يكبر أو يصغر، يضيف أو يحذف، يجمع أو يفصل، يقطع أو يفتح، حسب ما يتطلبه المنهج الإبداعى الذى يقوده، وهو منهج لا تعرف نتائجه مسبقاً، ولا يحفظ للتلاميذ، وسيظل ذا طبيعة ذاتية مادام هناك إبداع وتجديد.

والسؤال الذى يتبادر للذهن: إذا كانت النسب ذاتية فى العمل الفنى فكيف يمكن أن يقاس جمالها ويتفق عليه، وخاصة فى الحالات التى يلغى فيها الفنان أجزاء كلية ويرمز لأشياء أخرى، دون التزام بقاعدة مسبقة؟.

الحقيقة أن روح الإبداع الفنى فى الصور الحديثة، يحمل فى طياته شيئاً من سمات الأطفال الذين يعكسون فى فنونهم الطلاقة والتلقائية. فقد يرسم الطفل دائرة وتكفيه على أنها تعبر عن الإنسان، وقد يزيدها خطوطاً فى أسفلها أو فى الجوانب، لتعبر عن الأطراف والأصابع. وفى هذه الحالة يظهر التكامل الذاتى المرتبط بلحظة الانفعال، فنسب الأشياء التى يصنعها الطفل فى رسومه مرتبطة بانفعالاته، وأحاسيسه، وشخصيته ككل، وهكذا حينما يتسلح الفنان الحديث ببراعة الطفولة وصدقها، فإن نسبه ترتبط كذلك بصدق انفعاله، وبسجيته، دون التزام بمهارات محفوظة، أو قواعد مسبقة.

والصورة شكل رقم (١٤) عبارة عن تمثال «دافيد» للفنان «ميكل أنجلو» ويتأمل هذا التمثال يظهر بوضوح الاهتمام بالنسب بأوضاعها الطبيعية على الرغم من المبالغات التى أحدثها الفنان فى العضلات، وفى تشريح الجسم عموماً، ولا شك أن نسب هذا التمثال لا تتوافق فى الإنسان العادى، فقد اختار الفنان أوضاعه بطريقة مثالية لتعبر عن الإنسان فى ذروة صحته، وعنقوانه، وقوته وهو فى ذلك يتمثل بالإنسان الرياضى الذى أكدّه الفن الإغريقى.

ولو قورن هذا التمثال بالتمثال الأفريقى شكل رقم (١٥) وهو من مقتنيات جامعة زيورخ بسويسرا - لظهر بوضوح كيف تغيرت النسب إلى مبالغات وتحريفات مرتبطة بالتعبير: فالجسم أسطوانى الشكل ومزخرف، والأذرع طويلة وممتدة حتى الفخذين، بينما يظهر الفخذان فى جلسة مربعة كل فخذ يقطع الآخر، وهى أفخاذ رمزية أكثر منها واقعية. ومن الوجهة الفنية لا يمكن الادعاء بأن مدخل مايكل أنجلو هو المدخل الوحيد الصحيح، وأن المدخل الأفريقى مشوه

وغشيم وبعيد عن الدراسة، فلو وصلنا إلى ذلك لكنت نظرتنا سطحية بغير عمق. فالحقيقة أن الذى أثر على الفن الحديث هو ذلك الفن الأفريقى بالانساب وبالتحريف، وقد ساعد هذا الفن على أن يصنع منه القرن العشرون فنه، لهذا فإن هذا التمثال حقيقة إنسانية من نوع مغاير لتمثال ميكل أنجلو، تلك الحقيقة التى يشترك فيها فن الطفل، وبعض الفنون البدائية والشعبية التى كانت النسب فى مفهوماها من وسائل التعبير عن الانفعالات، وعن مضامين الحسن، التى قد تعجز المدارس الكلاسيكية ذاتها عن إيجاد هذا المدخل.

انظر جمال النسب الطبيعية فى حصان سيلين شكل (١٧). وقارنه بالتحريف الوارد فى شكل (١٨) الذى يحوى عيونا مطموسة، ورأساً هندسية، وجسماً أملس. ويظهر التحريف فى ذروته فى تمثال المعزة الحامل شكل (٢١) للفنان بابلو بيكاسو، حيث بالغ فى الرأس ورفع الرقبة، وضخم فى الجسم ورفع فى السيقان وأكد الحوافر. إن نظرة القرن العشرين للنسب تحمل تحراً واضحاً، ويظهر أيضاً فى الرأس التى نحتها أميدو موديليانى شكل (٢٢). فالعينان بيضاويتان، والوجه بيضاوى محدب، والأنف مثلثى، ويختلف هذا المنهج فى جوهرة عن النسب المتوافرة فى تمثال موسى شكل (٤١) الذى يؤكد فيه ميكل أنجلو الطبيعة والمدخل الإغريقى والرومانى.

١١. الضوء

«الضوء» أحد عناصر بناء العمل الفنى التشكيلى، وعكس الضوء «الظلمة» أو الظلام، لهذا يظهر الضوء ساطعاً كلما أحيط بجو من الظلمة، ويختلف الضوء كما ندركه فى حياتنا اليومية، عن الضوء الذى يثرى قيمة العمل الفنى. فقديمًا كان يتعلم التلاميذ فى المدارس، أن الضوء الذى يدخل من النافذة وينير جوانب الأجسام التى يصدمها، لابد أن يترك جانبها الآخر فى ظلمة. وترتب على ذلك نشوء قاعدة مفتعلة تذهب إلى إضاءة جانب من الجسم المرسوم بطلائه باللون الفاتح، بينما يطفى الجانب الخلفى الآخر غير المعرض للضوء باللون القاتم، وهو منطق أشبه بالفوتوغرافية. ولكن المغزى الفنى للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر المشهور «رمبرانت» (١٦٠٦ - ١٦٦٩)، الذى تكشف فى الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التى يريد أن تظهر فى النور وتسحر الأبواب، بينما التفاصيل الأخرى التى لا يريد أن تحتل مكان الصدارة، كان يغمرها بجو الظلام فيكسوها بألوانه الداكنة، إلا أن الفنان فى إبداعه، لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية التى سبق الحديث عنها، فقد اعتبر الضوء عنصراً تشكيمياً عليه أن يوزعه فى لوحته لكى يبنى به موضوعه، ويوزن أجزائه المختلفة، فلا مانع أن يأتى الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد، وحينئذ يسرى الضوء فى أجسام أشخاصه فى الأماكن التى تساعد على إبراز «الدراما»، التى يريد التعبير عنها.

انظر مثلاً الصورة رقم (٥٦) لهذا الفنان، وعنوانها «رجل مسن على مقعد بذراعين»، وهى من مقتنيات المتحف الأهلى بلندن، لقد انسأب الضوء ليبرز الوجه بتجاعيده، واليد التى تستند إليها الرأس، واليد الأخرى المتكتلة على ذراع المقعد. كما لفح الضوء العبادة السميكة التى يتدثر بها هذا الرجل الكهل، وانتقل

الضوء أيضاً خلف المقعد من أعلى، ومن الجانب الأيسر، لكنه ضوء ليست له قوة الضوء الأمامى الذى أنار الرأس، والكتفين، والرداء. إنه نور سحرى موزع بحساسة، وبفن واتزان، حيث ساعد على تأكيد صمت الكهولة. ولحظة تأمل الصورة يسترعى الرأى أضواء على تجاعيد الوجه، وأضواء على ثنايا الرداء، وأخرى تنير الأصابع، ثم تخفت الأضواء فى الخلف لتأخذ أمامية الصورة مكانتها وبروزها.

والضوء بمغزاه الفنى، يعنى النور الذى يعين عند إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة، ويزيد وضوحها. أما الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضاً، ويخفى معالمها؛ لذلك فإن الضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها، فتعيها العين المتذوقة وترداد فتنة بها.

وها هو رمبرانت فى تصويره لوجه شكل رقم (١٦) يلعب بالضوء، فقد أبرز الجانب المواجه للمتفرج وخصه بعنايته فلاحته تفاصيله، بينما ترك جانبا من الوجه فى نصف ظلام، فأصبح الضوء والظل كلاهما أداتين للتجسيد والبناء، وبعث التعبير الذى يكشف عن ملامح الشخصية وكيانها الذاتى شكل (٢٨).

لقد تعلمت أجيال من الفنانين بفضل كشف رمبرانت لعنصر الضوء كأداة للبناء فى الفن التشكيلي، ومازال تأثيره ممتداً حتى جيلنا هذا، رغم تغير الأساليب الحديثة عن القديمة. إن دراسته للضوء ستظل ممتدة أجيالاً أخرى، لأن رمبرانت كان حساساً لهذا العامل الهام، مكتشفاً قيمته عارفاً لسحره وواعياً بتأثيره. شكل ٢٩، ٧٩.

١٢ - التكرار والتنوع

إن الشيء الذى يتكرر يتأكد، بعكس الشيء الذى يمر على أبصارنا مرة واحدة فإنه يميل إلى التلاشى والنسيان، وتكرار العنصر عدة مرات يحوله إلى ملحمة: انظر مثلاً شخصاً يصلى بمفرده وقارنه بنفسه وهو عنصر فى صفوف متراصة فى صلاة الجماعة، إن له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر.

والعمل الفنى يحوى عناصر: قد تكون آدمية أو حيوانية، أو نباتية، وقد تكون أقواساً أو دوائر أو مستطيلات أو مربعات أو مثلثات، أو مجرد خطوط رأسية أو أفقية أو مائلة، وقد تكون مجموعة لونية متوافقة أو متباينة. فى كل حالة من الحالات السابقة يحدث التكرار. و«التكرار» نوع من الإيقاع الذى يمثل ترديداً لفكرة. هذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا انتهى بشكل آلى ميت فلا بد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء. والتكرار صفة إنسانية عامة قبل أن تتحول إلى مغزى فنى، فالشخص يروى القصة ويسرد الحدث مراراً وتكراراً، معتقداً أن أحداً لم يسمعه من قبل، يرتدى الثياب فترى الأزرة تتكرر والجيوب تتكرر، والزخرفة التى ينتهى بها ذيل الرداء تتكرر، ويحدث التكرار فى الرداء الواحد وفى التفصيلى حينما يتعشقها أفراد كثيرون ويفضلونها على غيرها، حتى أنها لتصبح زياً كزى الجنود أو الطيارين أو البحارة يرتديه كل شخص فيحس أنه ينتمى إلى الجماعة.

وفى الفن التشكيلي يحدث التكرار، لكنه تكرار متنوع، وإذا خلا من التنوع يصبح آلياً ممجوجاً فاقداً للحس والفكر معاً. وفى تفصيل من حفر بارز من مقبرة الجنرال «حار محب» فى ممفيس - تبين مجموعة من الرجال يهللون لقائدهم (مصر - الأسرة الثامنة عشرة حوالى ١٣٥٠ ق.م.) من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك، ويمكن ملاحظة التكرار مع التنوع، فالوجه مكرر أربع مرات،

لكنه فى كل مرة متنوع الحركة بملامح مغايرة. وتظهر الفروق حين يدقق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة خذ مثلاً شعر الرأس للجندى أقصى اليسار، إنه مكون من ثلاث طبقات، كل طبقة لها تنظيمها الخاص، وعندما يقارن هذا الشعر بشعر بقية الجند يشاهد إما طبقتين أو طبقة واحدة، وكل وجه له سحنة مميزة رغم أن طريقة رسم الأعين تكاد تكون متشابهة. والذراع الأولى من جزأين بينما الذراع التى تليها جزء واحد، وتظهر الأيدي المهللة إلى أعلى وهى أربع أيدٍ اثنتان معا واثنتان منفصلتان، وميل الأصابع متنوع فى كل مرة، ويظهر ذلك أيضاً فى ثنية الإبهام وهناك يد إلى أقصى اليسار لها شكل مغاير للأيدي الأربع السابقة، ويكمل الشكل الرموز الهيروغليفية العلوية الغائرة.

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل إلى ما يشبه الإيقاع فى الموسيقى، فتغيير طفيف فى وضع الوجه أدى إلى نغم جديد على نفس النمط، واستقامة الرقبة أو ميلها قليلاً، غير إلى حد ما فى تعبيرات كل وجه: ففيه الجاد، وفيه المتطلع إلى أعلى، والمتوارى فى الزحام، ثم إن رص الوجوه ليخفى بعضها البعض، ساعد على إيجاد نوع من المنظور رغم أن الحفر على حجر، فهناك وجوه قريبة، وأخرى أبعد، والأيدي أبعد وأبعد، لذلك فإن هذا الحفر الذى ينبئ على أساس استخدام عناصر متكررة فى تنوع، إنما يحقق مستويات فى واقعية الرؤية: المستوى القريب من الرأى ويمثل الجنديين القريبين، والمستوى الأوسط ويمثل الجنديين نصف المختفين، والمستوى الثالث للأيدي العلوية، أما المستوى الرابع فتحقق بصورة غائرة فى الكتابة الهيروغليفية.

ومن الطبيعى أن يرمى كل شكل بظلاله على الآخر، مادام هو أبرز منه، كما تغوص التفاصيل فى ظلال قاتمة، وعلى ذلك يتأكد التكرار المتنوع بصورة مليئة بالحيوية. تأمل - حتى فى تكرار الأعين، شكل الواحدة لأول وهلة يبدو وكأنه شكل الأخرى، لكن فى الحقيقة لم تتكرر العين بطريقة آلية، إنها تكررت بصورة متنوعة دقيقة الملاحظة، وأخذت كل عين مغزاها من المسافة التى بينها وبين

الشعر حينما تتجه إلى أعلى، والمسافة بينها وبين فتحتى الأنف حينما تتجه إلى أسفل، فتغيير المسافات، واتجاه كل عين، ومدى اتساع قوسيهما، كل ذلك جعل من هذه الوحدة الصغيرة المتكررة أداة تعبير بليغة فى بساطة وفى إيجاز. وما ينطبق على الأعين ينطبق أيضاً على الشفاه، والأنوف، والأصابع، وسائر التفاصيل المتكررة فى تنوع. إن التكرار والتنوع صفتان متلازمتان فى بناء العمل الفنى المعبر، ويسهمان فى ثرائه.

ومتوافر فى بعض الصور الإيضاحية فى الكتاب عنصر التكرار، فهو ظاهر فى الأشكال الهندسية فى الرسم الإسلامى شكل (٤)، وفى تكرار الزخرفة البارزة على جسم التمثال شكل (١٥). وفى ذقن آشوربانيبال وشعر رأسه وأجنحته شكل (٣٧)، وفى المساحات الزرقاء شكل (٥٢)، وفى الوحدات الزخرفية شكل (٨١).

١٣ . التوزيع

ويقصد «بالتوزيع» حسن انتشار العناصر داخل العمل الفنى والإجادة فى ترتيبها بعضها بالنسبة للبعض الآخر، وبالنسبة للعمل الفنى ككل، أما «الترديد» فهو الحس الرابط المتضمن للتكرار، بمعنى: أن كل توزيع جيد يتضمن فى طياته، ترديداً لإيقاعاته، وتوافقاته، وملامحه فى ثنايا العمل الفنى ككل، وحينما يتكرر العنصر، ويوزع بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعضه فإن هذه العملية يطلق عليها «الترديد».

حاول موزع فى الموسيقى أن يعيد توزيع أحد ألحان الموسيقىار «محمد عبدالوهاب» وحدثت مقارنة بين النغم قبل التوزيع وبعده، ولوحظ أن التوزيع أحدث تنقية للأنغام الموسيقية، وتأكيداً على مصنفاتها، فظهرت عملية تركيز، أجلت النغم الواحد، وأكسبته رقة وعذوبة. وكان الموزع يزيد فى تأكيد بعد المسافات بين الأنغام طويلاً أو قصراً. وأحدث بذلك نوعاً من الإجادة فى استخلاص النغم، فأضفى جمالاً على اللحن بأسره.

و«التوزيع» فى الفن التشكيلى له شكل مشابه، حيث إن بَطْش الألوان والأشكال الكثيرة العارضة التى ترد فى هوجة التعبير وتدفعه، إنما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع، ولذلك تكتسب عملية الإبداع اللاواعية وعياً جديداً بالحساب الحساس المثمر، هذا الحساب الذى يكتسب خاصية أخرى مع حسن التردد، أى تأكيد الإيقاعات واستمرارها وانتشارها برباط محكم.

ومن الطبيعى أن يكون لكل فنان منهجه فى التوزيع، والترديد، ولهذا يصعب وصف قالب معين لما يمكن أن يكون عليه التوزيع والترديد. فالمثل الفردى قد لا يوصل إلى التعميم الذى ينطبق فى كل حالة، حتى أن مثل هذه المحاولة قد لا

تؤدي إلا إلى قاعدة مينة تبعث على الضرر وإعاقة الإبداع. ويمكن تحسس هذ الموضوع بالتعرض لأمثلة متنوعة للتوزيع والترديد. ففي أعمال بيكاسو، كان ينتهى اللون الأحمر الغارق فيه، إلى توزيع فى نسيج الصورة هو وليد التفاعلات والتحويلات الحادثة من البداية حتى النهاية، أى أن التوزيع ليس مسألة زخرفية مضافة، وإنما هو حصيلة صراع القوى الذى يوفق بينها فى عملية لا شعورية مستمرة ومتطورة، تنتهى بكيان للتوزيع هو من بنية البناء الفنى، أى ينتمى للحمه وعظمه. وإذا قورنت النتيجة بنقطة البداية لوجدت اختلافات كثيرة. أما الأمر بالنسبة «لهنرى ماتيس» فيخضع للتوافق الجماعى الذى يخطط له ويحسب له مقدماً كل حساب؛ لذلك فإن توزيعه للأحمر أو الأخضر فى لوحاته يحتل تقريباً نفس المكانة التى وضعت له عند التخطيط المبدئى للصورة، وليس معنى ذلك عدم حدوث تطور فى عملية تحقيق الصورة. إن التطور يحدث فى تكييف الأشكال والألوان وهى متخذة أمكنتها، فقد يأتى الشكل منحنيًا قليلاً، أو محدباً عن الأصل، وقد يأتى الأحمر أميل إلى الوردى منه إلى النبىتى، لكن أوضاع الصورة تستقر فى الإطار المنهجى الذى خطط لها.

وفى عمل للفنان الإيطالى «أندريا ماشيا» ، ويسمى «مأساة فى الحديقة» شكل (٣٨)، يبدو فى أمامية اللوحة مجموعة من القديسين أصيبوا بغفوة أو بموجة من الذهول، بينما يقترب أحدهم من فوق ربوة ينظر راکعاً إلى الملك الذى تجلى فى السماء وأحدث نورا هز كل المكان ولفحه بإشعاعاته فبدأ النور موزعاً بطريقة فنية لافتة للنظر، وهو توزيع مرتبط بمركز الاهتمام «الملك». فالملاك لونه فاتح أقرب أن يكون مصدر الضوء، وهو فاتح بالقياس إلى السحب التى يتجلى منها والتى تبدو داكنة إلى حد ما، لكن وميض الملك يشع فى الأفق خلف التلال والمباني، ثم ينعكس بشدة على الجزء الأمامى من الصورة فيصيب القديسين بلفحات مختلفة القريب من جانبه الأيسر والمتوسط من الأمام، والذى استرخى فى سبات تقريباً فوق جسمه كله، ثم يظهر الضوء على الربوة، ويأخذك

تدرجياً إلى أعلى مسلطاً فوق قدمي القديس الراكع وفوق ظهره وفي الطرقات الدائرية الأمامية حتى يصل الى الملاك.

على أن هذا الضوء يمكن النظر إليه على أنه أحدث إيقاعاً فنياً ملحوظاً في الصورة، بل إنه سر الحركة المضمرة التي تشكل دينمية الصورة. تأمل مثلاً نظام الضوء نفسه، وكيف تم توزيعه، إنه يتكون من موجات أفقية وأخرى دائرية، وقد وزعت الموجتان بطريقة تكاد تكون سحرية، فالضوء في الأفق يحتل شكلاً أفقياً، ولكنه في نفس الوقت له حواف قوسية، وهي نهاية التلال، ثم يتردد هذا الضوء في الشرطان الوسطى الأفقية، ثم يعود ويتردد دائرياً في بطن الجبل الأيسر، وفي الربوة الأمامية، وفي الطرق اليمنى العلوية حتى مجمل شكل الضوء على القديسين الأماميين. إنه يؤكد الاتجاه القوسى أو الدائرى المرتبط بالربوة الأمامية وبالحركات الدائرية الأخرى. إن الصورة بتوزيع الضوء فيها وترديده مع سائر حركات الأجسام وأشكال الطرق والجبال والسحب، أشبه باللحن الموسيقى، إنها تمثل ذلك الاتزان النابع من حسن التوزيع والترديد في قالب سحرى من إلهام الفنان وقدرته على الملاحظة والتعبير والأداء الفنى.

والتوزيع فى الفن التشكلى ليس له وضع ثابت، وإنما يتشكل حسب طبيعة الموضوع ونقط التأكيد فيه، فهو واضح فى توزيع الملامس فى لوحة أشوربانيبال شكل (٣٧)، وواضح فى توزيع الضوء فى لوحة ٤٩ لأخوات ك. نين - على سائر الفلاحين الذين توضعهم اللوحة، كما أنه واضح فى توزيع المساحات الهندسية فى لوحة فرنان ليجهيه شكل (٥٩)، ولوحة رافاييل شكل (٧٦)، ولوحة بول كلى شكل (٧٧).

١٤. التوازن

العمل الفني المتزن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطفئ بعضها على البعض أو يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الآخر فيؤدى إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد، وصفة التوازن ظاهرة إنسانية مرتبطة بطبيعة البشر، فلو تأملت شكل الإنسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر، ولهذا يظهر الجسم منزناً. ويبدو عدم الاتزان في الأجسام المشوهة بفعل الأمراض أو الحروب أو الكوارث، لذلك لو رأينا إنساناً بذراع واحدة بينما الأخرى مقطوعة من أعلى، للفت نظرنا رؤية شئ غير عادى يثير التساؤل، لفقدانه عامل التوازن. والإنسان يقف على قدمين، فلو فرض أن إحدى ساقيه أطول من الأخرى، لظهرت حركته متعثرة ووقفته غير متزنة. أى أنها تميل بثقلها على الجانب الأقصر، ويبدو ذلك واضحاً في الصغار الذين يعانون من شلل الأطفال.

والتوازن هو تعادل في كفتى الميزان، فالثقل الذى يوضع في الكفة اليسرى تعادله بضاعة متساوية في الوزن في الكفة اليمنى. والثقل هنا غير الحجم إذ لو أن الكفة اليمنى تحمل قطعاً كان حجم الموزون أكبر كثيراً مما لو كانت الكفة تحمل زلماً. ولكن مع هذا فإن الكفتين متعادلتان مادام الوزن واحداً. وينطبق ذلك إلى حد كبير على العمل الفني، فالصورة تظهر متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعاً متعادلاً، أى يسيطر على توزيعها قانون العدل، فعوامل: القوائم والفواتح، التجمع والتفرق، الظلال والأضواء، كلها مصاغة بحيث تريح الرأى. فتجمع القاتم في جانب وترك بقية الصورة فاتحة يخلق إحساساً بعدم الاتزان، ويؤدى هذا إلى فقدان العمل الفني لأحد مقوماته الرئيسية.

وليست هناك قاعدة على الإطلاق لخلق التوازن، فهي مشكلة يحسها الفنان

ويعانيها أثناء إنتاجه ويجد لها الحلول المتنوعة فى كل مرة يخوض عملية الإبداع، ولو قال أحد أن «السيمترية» وحدها هى أساس التوازن لما صح هذا المبدأ على الإطلاق حيث إنه فى حالات متماثلة قد يتم التوازن، وفى حالات أخرى يتحقق بالتنوع فى الشكل والحجم والقمامة واللمس واللون والخط وغير ذلك من العوامل التشكيلية. والمثل العامى الشائع «النواية تسند الزير»، يحمل فكرة الاتزان بمبدأ يختلف عن التماثل؛ فالزير رغم ضخامته لا يحمل مقومات اتزان ذاتية. وقد يكون من اليسير وضع نواة فى أسفله توقف من تحركه وذذبته. وتثبت وضعه بصورة متزنة، ويبين هذا أن بقعة بسيطة فى ركن اللوحة قد توزن كتلة ضخمة فى أسفلها، والمسألة متوقفة على حسن تصرف الفنان، وقدرته الذاتية الإبداعية.

وتمثال «الديك» الذى شكله الفنان بابلو بيكاسو عام ١٩٣٢، والموجود بمتحف التيت بلندن - يلاحظ فيه الاتزان الذى أبدعه فى ربط علاقاته بعضها ببعض، على أساس اتزان صراع القوى الذى هو وليد الاتجاهات المضادة. فيلاحظ مثلاً أن الجسم الكروى متجه بثقله ناحية اليمين، ومعه فى نفس الاتجاه الجناحان، بينما الرقبة والرأس والذيل كلها متجهة بطريقة قوسية نحو اليسار؛ لذلك يوزن الاندفاع المتجه ناحية اليمين باندفاع آخر متجه ناحية اليسار. أما الساقان والمخالب فقد وضعت بطريقة توضح أن اليمنى عمودية بينما اليسرى مائلة. وفى الحقيقة أن ميل اليسرى تأكيد لميل الجناح الأيسر والذيل الخلفى؛ لذلك فإن هذا الديك يبدو غاية فى الاتزان، فى الوقت الذى تظهر فيه إيقاعاته الحركية بوضوح.

والجدير بالذكر أن المدخل لتشكيل هذا الديك لم يكن الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، قدر الاهتمام بالكليات واتجاهاتها من جانب الفنان، والتى تحمل قوى اندفاعية مختلفة. لذلك فإن وقفة الديك فى عمومها تحمل معنى الاتزان؛ لأن البروز الأيسر فى الذيل له معادل مضاد فى اتجاه الجسم بكليته ناحية اليمين، كما أن التواء الرقبة والرأس هو ترديد إيقاعى للجناحين والذيل، وله صدى فى الحوافر الأفقية العالية فى الرجلين.

ويظهر الاتزان فى التماثل المتوافق فى القناع شكل (٢) ، حيث إن الجانب الأيمن يكاد يعادل الجانب الأيسر، كذلك الحال فى التمثال الموضح فى شكل (١٥). إذ أن هندسة بنائه مقامة على التماثل بين جانبيين الأيمن والأيسر. وفى تمثالى هنرى مور: الملك والملكة شكل (٤٨) إذ كل منهما يكمل الآخر فى جلسة متزنة.

١٥ . الصنعة

الصنعة أداة التنفيذ، ومهارة الأداء، وقدرة الصياغة والإحكام، والتمكن من إدراك العلاقات، وقول الكثير بالقليل من الشكل والحجم واللون. هي مسلك الفنان وهو يبحث عن القالب الذى يصوغ فيه خبرته الجمالية، ويعبر به عن أحاسيسه ووجدانه. ورغم تعدد معانى الصنعة إلا أنها فى الفن التشكيلى المعاصر أصبحت مسألة فردية تتعلق بشخصية الفنان، وتنم عن طابعه المميز، والفن حينما يكون إبداعاً يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليداً التزم فيه بصنعة مقننة مئة لا دور لشخصية الفنان فى إبرازها.

وليس من اليسير فصل الصنعة عن بقية العوامل الداخلة فى بناء العمل الفنى، فالعمل الفنى له وحدته، وما الصنعة إلا أحد هذه العوامل، بل هى النسيج الذى يربط تلك العوامل بعضها ببعض، ويساعد على بروز شخصية فريدة للفنان.

وقد تفهم الصنعة بمعان عدة تزيد عما سبق، فقد تعنى القدرة على صقل الأجسام، أو ما يمكن تسميته مجازياً (بالحفلة)، وقد تعنى الدقة والإتقان أو براعة النقل الحرفى، أو أصول الحرفة، أو القدرة على إخراج العمل الفنى بالمهارات الصناعية اللازمة. وفى الحقيقة أن كل هذه المعانى جائزة، لكنها لو اعتبرت الصنعة شيئاً مستقلاً عن العمل الفنى ذاته، لكانت مضللة؛ إذ أن الصنعة مهما اختلفت فى تفسيرها وتعريفها ستظل جانباً من مقومات العمل الفنى تأخذ منه بقدر ما تعطيه، وتتشكل من خلاله تبعاً لشخصية الفنان وأسلوبه ونوع موضوعه، وخاماته وأدواته، أى أنه يتعذر تصور صنعة مستقلة عن طبيعة العمل الفنى ذاته، كما يتعذر هداية الفنان الناشئ بمواصفات مسبقة عنها، ولو تم ذلك

لضل هذا الناشء فى طريقه. معنى ذلك أن الصنعة المرتبطة بالإبداع يتكشفها صاحبها من خلال عملية الإبداع ذاتها، فهى تولد مع ولادة العمل الفنى، وتنمو مع نموه، وتصل إلى ذروتها والعمل الفنى يأخذ كماله.

وقد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعته بما يتناسب مع إنتاجه، ولا ضير فى هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد فنه. لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقننة، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله، وصنعته تنفع غيره فقط لو كانت دائرته هى نفس دائرة الفنان، وهذا عسير، حيث إنه لا يوجد فردان متكافئان تمام التكافؤ، فالضرر أكثر احتمالاً من الفائدة.

والصنعة بالمنهج الإبداعى الحديث - كما عكسته مدارس التصوير المعاصرة - متعددة الجوانب ومتنوعة بتنوع الفنانين واختلاف اتجاهاتهم، وأساليبهم، ومدارسهم، حتى أن الفنان الواحد قد يتكشف أنواعاً من الصنعة تتلاءم مع تعبيراته المتعددة الاتجاهات، والتي تتطور مع نموه من فترة إلى أخرى، وقد ظهر ذلك جلياً فى الحقبات التى مر بها الفنان بابلو بيكاسو، فقد كان لكل فترة من الفترات: الزرقاء، والقرمزية، والتكعيبية، والتجريبية، والسريالية، صنعتها الملائمة لها. كان ملتزماً بالواقع البصرى فى الفترتين: الزرقاء، والقرمزية، لكنه أكد الهندسة فى فترتى: التكعيبية، والتجريد، وحينما اتجه إلى السيرىالية كانت صنعته تحمل خيلاً متدفقاً.

والصورة رقم (٥٧) للفنان «جورج روه»، ويطلق عليها «رأس المسيح»، بمتحف كليفلاند للفن بأمريكا، وهى تسجل نوعاً مميزاً للصنعة. وقد أعطى الفنان الملامح الرئيسية لكل أعماله، فهو من النوع الذى عرف دائرته وأبعاد فلكه، فسار فى اتجاه قنن صنعته إلى حد كبير، وهو فى هذا يختلف عن بيكاسو الذى نهج منهجاً متطوراً. وصنعة روه تبدو فى ثقل السواد الذى تحاط به عناصر موضوعه فقد كسا به الوجه وأكد الأعين، وتفاصيل الأنف والفم، وخفف قليلاً

من تلك البطش السوداء عندما انتقل إلى الملامس الخلفية. وصنعتة مستمدة من اهتماماته بالزجاج المعشق بالرصاص الذي امتلأت به كاتدرائيات القرون الوسطى. وقد عكس روحه في أعماله بشخصية مميزة تركت بصمتها في تصوير القرن العشرين.

وشكل (١٩) «الفنان هانز هولبين» يبين مدى الدقة في إبراز التفاصيل المرصعة. في حين أن شكل (٦٩) للفنان كارل آبل يبين مدخلاً مختلفاً تماماً تغاضى فيه عن كل التفاصيل الطبيعية، والتزم ببعض الكليات التعبيرية مع التغاضى عن النسب. وفي شكل (٧٧) للفنان بول كلى مساحات متنوعة ومتألقة، فيها الدوائر والأقواس والخطوط الرأسية والمائلة.

١٦ . الصياغة

لابد للفنان كى ينجح فى مهمته، أن يصوغ فكرته أو انفعاله فى قالب يساعد على نقلها للجمهور، والصياغة عملية تنظيمية للعلاقات التشكيلية داخل العمل الفنى، تلك العلاقات التى تبنى العمل على أسس معمارية، وبغير هذه الصياغة تظل الفكرة أو يبقى الانفعال فى وضع غشيم أشبه بالحصى المنهار من قمة الجبل، بلاخط سير متوقع حيث تحدث مفاجآت وعوارض تجعل الصورة النهائية كأنها وليدة الصدفة والحظ.

الصياغة محاولة لإيجاد الثوب الملائم للفكرة أو الانفعال، كما تعنى عملية إحكام العلاقات الملائمة لهذه الفكرة وهذا الانفعال. وإحكام العلاقات يتطلب التحرك بكل خط، وكل شكل، وكل لون، إلى أنسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره فى الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الإنسان، وفى الصياغة قد يرتفع الخط مليمتراً أو ينخفض مليمتراً، والعين المدربة هى التى ترى إن كان هذا الارتفاع أو الانخفاض فى صالح البناء الكلى أم ضده، لذلك غالباً ما تتم الصياغة الكلية بقوة خفية تحرك الفنان، وتعيّنه لا شعورياً على أن يضبط تلك العلاقات التى تبرز بدورها الفكرة أو الانفعال بالأسلوب الإبداعي الملائم.

وليست هناك صياغة متعارف عليها تمثل الحل الأمثل الذى يجب تكراره فى الأعمال الفنية، فالصياغة تتميز دائماً بالفرادة، وبالتلاؤم، والتكيف، وبالانبثاق من طبيعة العلاقات التى تسود فى العمل الفنى الذى يمارس؛ لذلك فإن إقرارها مسبقاً أمر يتعارض مع طبيعتها، إلا أنه يمكن إجراء تصور مبدئي لما تكون عليه الصياغة المحتملة، لكن بعد ذلك يسلم الفنان نفسه لصراع البحث عن العلاقات التشكيلية المستقرة، فهو وحده

المستول عن الصورة النهائية للصياغة وشكلها المستقر الذى ستؤول إليه. لهذا فإن كل عمل فنى له صياغته الفريدة المميزة، التى تعطى له ملامحه وتميزه عن شتى الأعمال الأخرى التى لها سحن مختلفة، وتقاطيع مميزة، وبصمات خاصة بها، وبهذا المدخل يبدو أن الصياغة فى أحد جوانبها تعنى البحث عن الملامح والتقاطيع والشخصية الملائمة للعمل الفنى الواحد، بكل ما ينطوى عليه من أفكار وانفعالات وعلاقات.

تأمل مثلاً صورة من إنتاج الفنان الفرنسى الراحل «هنرى ماتيس» وعنوانها: «الفتاة الهنغارية ذات القميص الأخضر» شكل رقم (٥٨) إن لها صياغة فريدة تذكر تارة بالفن الفارسى بمخطوطاته وصوره المميزة، وتارة أخرى بالفن الصينى أو اليابانى. إنها صريحة بسيطة، خطوطها زخرفية، فيها الوصف والملمس، ومحاولة الرسم الإيقاعى الذى يضبط رسم الأصابع وميل الرأس ومساحة الشعر فى توازن مع الأقواس الرأسية المميزة للمقعد وللرداء بوجه عام وللجدران الخلفية بوجه خاص.

كيف نفهم الصياغة فى أسلوب ماتيس؟ نفهمها من مدخلين: أحدهما، ما هو ملتزم به فى شتى أعماله ويمارسه فى هذا المثل الإيضاحى، والثانى فى التلقائية المرتبطة بهذا العمل بالذات الذى يمثل إحدى تجاربه الفريدة. أما عن المغزى الأول: فماتيس انصرف عن البعد الثالث التقليدى واكتفى بالمساحات المعبرة، والألوان المبسطة المنغمة والتى يكونها بإحساس خاص يكسوها السطوح فتتلاها ببريقها، ويضيف إليها مظاهر ملمسية تحكى عن طبيعتها الشئ الكثير، ويميز بعضها عن بعض فى بساطة بليغة. وأما عن المغزى الثانى: فقد نجح ماتيس فى إيجاد الترابط المميز بين كيان المرأة الجالسة على هذا المقعد الوثير، ومستطيل الصورة. فالمقعد وكيان المرأة كلاهما يمثل وحدة مرتبطة على الأرضية الخلفية المستطيلة المنغمة. ويخرج من هذا وذاك الوجه والرقبة والذراع، والأصابع، بلون

أصفر يميل إلى الحمرة، وهو مخالف في عموميته للون الأخضر المزرق الذى ليست به سائر تفاصيل الصورة باستثناء الشريط الرفيع للأرضية المحيطة بالمقعد، والتى ظهرت بلون أصفر عليه تقاطيع البلاط. إن صياغة ماتيس مميزة لفرديته التى أضافت شيئاً لتصوير القرن العشرين الممثل للمدرسة الوحشية، بخروجها على التقاليد الاكاديمية البالية.

١٧. أخلاقية العلاقات

حينما يحكم الفنان علاقاته التشكيلية فى عمله الفنى، فإن لذلك نتائج أكثر من مجرد إدراك التكوين والصياغة، وأهمها ما يمكن أن يسمى «أخلاقية العلاقات». وهو اصطلاح يعنى «الضمير المستقر» وراء تحقيق العلاقات كأحسن ما تكون، كما يعنى أيضاً أن العلاقات التى يحكمها الفن التشكيلى فى ذروته، إنما هى صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الأخلاق فى الحياة العادية. فالعلاقات بين الناس يجب أن تقوم على الصدق، والموضوعية، وتحرى الحقائق، والصالح العام، يجب أن يكون ما يحسه الإنسان داخلياً صورة مما يحققه خارجياً، فصفاء النفس، ونقاء السريرة، إنما هما محصلتان للتكامل البشرى. والعلاقة فى الفن التشكيلى يصنعها إنسان، لهذا فهو يعكس سريرته، ويعبر عن عقيدته، ويسجل منهجه السلوكى، عندما يتقن أو يستهتر، يصدق أو يكذب، يقتنع أو يخدع نفسه ويخدع الآخرين، ولذلك كلما خاض الفنان التشكيلى بحثاً أميناً فى علاقات عمله الفنى بعضها ببعض فإنه يعطى مثلين: أحدهما يتعلق بالدافع الأخلاقى الذى يفى به متطلبات العمل الفنى ذاته. والثانى هو النتيجة المترتبة على نوع العلاقات التى تحققت. فهى نتيجة أخلاقية ولها أخلاقياتها بقدر ما تؤثر فى الناس، وتفرض فيهم النظام بدل الفوضى، والصدق بدل الخداع والكذب، والدقة والعناية والإتقان بدلاً من التسليب، وعدم الارتباط بنوعية الموضوع، فسواء كان الموضوع يتسم بالجدية أو الهزلية، بالمأساة أو الملهة، استوحى من الطبيعة أم كان مجرداً فالعبرة بمنهجية الأداء، وبما تتضمنه من أخلاقيات فى ذاتها، وما تعكسه من أخلاقيات على الغير.

ولذلك فإن هذه القضية المعروضة ترد على النفعيين الذين لا يرون فى قيم الأشياء إلا ما يؤدى لهم وظيفة مباشرة: كالمأكل والمشرب، والكساء والمأوى. وما عدا ذلك لا يقع فى دائرة اهتمامهم. وكأن هؤلاء النفعيين يصورون الإنسان

كالحيوان تحركه حاجاته المادية فقط لا أكثر. لكن الإنسان كروح شيء أكثر من مجرد حاجته إلى الطعام والمأوى، إن له حياته الوجدانية ومثله وإيمانه ومعتقداته، ولولا ذلك ما استطاع أن يكون مجتمعات، وإيديولوجيات، ويشكل القوانين التي تنظم حياته مع سائر بنى جنسه.

فمعالجة العلاقات التشكيلية في العمل الفني، إنما تخضع لناموس يحرك دافع الإنسان للإبداع، وهذا الدافع باستمرار يؤدي إلى التحرر من الجمود والتخلف ويسعى إلى الجديد، وإلى الأصلح، فحين تتقن العلاقات وتصل إلى مستوى الإحكام والكمال إنما تعطى مثلاً للإنسان في أسمى حالاته عندما يتأمل ما بينه وبين نفسه، وعندما يترسم علاقاته مع غيره من سائر البشر، كأن العمل الفني نموذج للحياة الإنسانية، بل هو قدوة ومصفة لها، المفروض أن يرتفع بها إلى أسمى صورها، التي هي أرقى بكثير من المتطلبات السريعة للحياة اليومية.

وبتأمل تمثال للفنان «هنري مور» وعنوانه «شخص مضطجع» قام بنحته بين ١٩٥٩، ١٩٦٤ يمكن اختبار موضوع أخلاقيات العلاقات، فبالرغم من أن التمثال مجرد، لكن هذا يقربنا إلى جوهر الموضوع، إن العبرة ليست بمضاهاتها الطبيعية ولكن في بناء الجسم بناءً فنياً، فكما تعمق الفنان في بحث علاقاته التشكيلية، أصدر هذه العلاقات عن حس وتفكير، بحيث يمكن تصور أن حله هي أفضل الحلول، وأن العلاقات لا يطفئ بعضها على الآخر، إن الجسم لإنسان مضطجع مجرد ومجمل التفاصيل إلا من تلك التي ظهرت في ثنايا الجسم نفسه، وامتداده ببروزه وانخفاضه، فأعطته صفة الحيوية أو صفة عضوية، ومجمل الجسم كتل مناسبة متصل بعضها ببعض تحمل مقومات الجسم الإنساني وتتخللها فتحات دائرية متنوعة الأحجام، تمثل الفراغات الرئيسية داخل الجسم الكلي، وهي فراغات صممت في إطار الكتل الرئيسية المتصلة، ولذلك فإنها تتوسطها تقريباً، توسطاً حسياً وليس بالحساب الرقمي.

وبتأمل الخطوط الخارجية عموماً تظهر رحلة شيقة لخط يستدير وينحني،

ويستقيم وينخفض ويميل ثم يعود ويرتفع ويمر في حالة من العصبية عند نهاية الفخذين.

أما الجانب الأيسر من التمثال والذي يحتل إجمالى الرأس، والكتف وبقية الذراع المتكئة على الأرض فإنه ملخص بميل ويعبر عن ثقل الجسم المستند إلى الذراع.

ولا شك أن التناسق بين الكتل اليمنى واثنىابها فى اليسرى لأمر واضح، ويدلك على مقدرة الفنان وحذقه، وهذه العلاقات المختلفة من كتل مناسبة وفراغات تحويها، ومعان مضمرة مستخلصة من تأمل الجسم البشرى لتبرهن تماماً أن هذه العلاقات وصلت إلى ذروة، وحينئذ فإن لها أخلاقيات، أخلاقيات الإحكام والحذق والاستيفاء. وإيجاد صورة لشيء جديد فيه إبداع ولم يسبق إنجازه من قبل على هذا النحو، إنها علاقات مستريحة لاخطاً فيها ولا يطغى بعضها على البعض، بل تمثل كلا متكاملاً موزعة أجزاؤه بعدالة ملحوظة، ولذلك فإن هذه العلاقات وصلت إلى قيمة الأخلاق، التى يتصورها الفن، ونتحسسها فى طراز هنرى مور المميز.

الباب الثاني

الفن التشكيلي وسيلة للتعبير ونقل الخبرة

١٨. الموضوع

للموضوع مكانة خاصة فى الفن التشكلى لا من حيث كونه غاية فى حد ذاته، ولكن باعتباره وسيلة لإثارة الفنان لكشف المضامين التشكيلية التى يحويها. فقديمًا كان الموضوع هدفًا، وكانت نتيجة العمل الفنى تقاس بمدى قدرة الفنان على تصوير الموضوع بحيث يطابق فى نهايته الصور البصرية التى تستثار عادة حوله. وقبل كشف الكاميرا، كان تصوير الموضوع بأدوات الفن التشكلى هو البديل، لكن ليس معنى ذلك أن الفنان أعمته البصريات فى ذلك الوقت، وعجز عن أن يتكشف القيم التشكيلية المتضمنة. كان «هنرى ماتيس» يقول: «إن كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط فى نقل الطبيعة» ولعله يشير هنا إلى الأعداد الهائلة من المصورين الذين كانوا يرون أن الفن هو الطبيعة، ولم يدركوا أنه النظام الإيقاعى والتوافقى المستتر وراء مظهر الكون بوجه عام، فما قاله هنرى ماتيس يبين أن الموضوع ليس إلا المظهر العارض، والعين الفنية الثاقبة هى التى تتبين من خلاله النظام الإيقاعى والتوافقى.

ويدور التساؤل: هل الفن التشكلى تقليد، أم إبداع؟ فلو أنه تقليد لكان هذا مبررًا كافيًا لنقل الطبيعة، لكن إذا كان إبداعًا، انتفت منه صفة التقليد واتجه نحو الخلق، وكشف الجديد أو المستتر فى طبيعة الأشياء، وعندئذ ستبدو الطبيعة عارضة، والموضوع مجرد مظهر، وسيبدو الدائم فى الكشف المستمر عن النظام وفى البحث عن الجوهر.

إن لغة الفن التشكلى من: خط، ومساحة، ولمس، وكتلة، وضوء، ولون، بما تحدثه: من إيقاع واتزان، وتوافق وتضاد، وعمق واتساع، إنما هى الحصيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره فيهنز من حوله، ولو تغاضى عن هذه اللغة لما انتهى إلى فن تشكلى وإنما إلى عادات شائعة غير مختبرة.

وكيف يمكن لأى فنان أن يعبر عن موضوع دون أن يستثار به؟ إن الاستثارة

ضرورة، وهى مقدمة الإبداع الفنى، وبدونها قد يتورط الفنان فى عمليات آلية لا تنتهى به إلى التعبير عن مشاعره، والفن التشكلى قوامه نقل المشاعر والأحاسيس، ونقل وجدان الفنان إلى الراى. الفن التشكلى عدوى بالرؤية الفنية من الفنان إلى جمهوره، لهذا لابد أن نسلم بأن الفنان ينفرد فى الرؤية التى هى وليدة إثارته من الموضوع الذى يتأمله.

وقد لوحظ أن كثيراً من الفنانين يكرسون حياتهم للتعبير عن موضوع واحد يكاد لا يتغير، وهم فى كل لحظة يتكشفون الجديد فى التعبير عن نفس الموضوع؛ هو فى الحقيقة ليس نفس الموضوع بالمعنى الدقيق، إذ إنه كلما وجد صياغة جديدة ودخل فى علاقات مختلفة، وعاناه الفنان المرة بعد المرة، فإنه يتجدد بذلك مع تجدد المعالجة، ويصبح فى كل حالة شيئاً آخر. لقد اشتهر «فان جوخ» بالمناظر الطبيعية شكل (٦٨)، (٧٢)، «ومارينو مارينى» برسم الخيل ونحتها، «وديجا» براقصات الباليه، «وسيزان» برسم التفاح شكل (٦٠) «ومودليانى» بالوجوه والرسوم النصفية لشخصياته فيكفى للفنان أن يجد إلهامه من خلال موضوع معين، وسيثرى هذا الموضوع حصيلته الفنية ويقدم له معيناً لا ينضب من الرؤى الفنية، وتكشفا لمعالجات لم تكن لتخطر على باله فى أول معالجة لموضوعه شكل (٢٢)، (٦٤).

والصورة رقم (٥٩) للفنان «فرناند ليقيه»، وعنوانها: «امراتان تمسكان بالزهور» (١٩٥٤)، وهى من مقتنيات متحف التيت بلندن - تبين كيف تحول الموضوع إلى تكوين أساسه المساحات اللونية التى وضعها الفنان كجزء أساسى من الأرضية، والتى بنى عليها العلاقة الخطية الإيقاعية التى تنظم السيدتين فى وضع يكمل بعضه البعض. ويظهر من تأمل الخطوط الخارجية أنها منغمة، ومرسومة بعناية، وتتغير ملامحها حينما تدخل فى المساحات اللونية التى مهد بها الفنان كيان أرضيته. والصورة فى الحقيقة توضح كيف أن الموضوع يتحول فى بوتقة الفنان وينصهر، ليخلق منه هذا الكيان الجديد المميز الذى لا يضاهيه أى شىء فى الطبيعة.

١٩ . الشكل والمضمون

كل عمل فنى له شكل، وله مضمون. ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقوم عليه بناء العمل الفنى. أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله إلى الآخرين الذين يقدون لرؤية هذا العمل.

وكل من الشكل والمضمون لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالمضمون يدرك من خلال شكل، والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون. والجسم الكروى يمكن أن يعتبر شكلاً، ولكنه يتضمن فى طياته معانى عدة مستمدة من طبيعة الأجسام التى لها ذوات كروية. فالشكل الكروى يمكن أن يكون برتقالة أو تفاحة، أو كرة أو قمراً أو شمساً، الأمر متوقف على الخصائص التى وضعت فى طيات هذا الشكل لتعطى الدلالة على خاصية البرتقالة، أو التفاحة، أو أى شكل كروى مما ذكر. لكن اعتبار البرتقالة مضموناً ليس أمراً كافياً، لأن مجرد التعرف على الشكل الكروى على أنه برتقالة ليس دليلاً كافياً على تلاحم الشكل مع المضمون. ذلك أن البرتقالة عبارة عن تجربة يعيشها الإنسان بكامل معانيها حين يقارنها بغيرها من تجاربه لأجسام كروية أخرى. لهذا يزداد مضمون الشكل كلما استوعب خصائص البرتقالة وجاء بملامسها، وألوانها ومرونتها، وجاء فوق ذلك - بحس الفنان المميز وشخصيته الفريدة، عن استيعاب هذا المضمون باعتباره مضموناً جمالياً فريداً. لذلك فإن المضمون المرتبط بالشكل يحمل مغازى شخصية ترتبط بذاتية الفنان، وكفاءته، ونوع تجربته، وعمقها. كأن المضمون حينئذ يعتبر التجربة الشاملة التى يعبر عنها الفنان، عن الجسم المراد رسمه. وثمة تجربة لفنان تختلف عن غيره، لذلك فهناك مضامين لشئ واحد، مضامين تتعدد بتعدد الفنانين فى عصر واحد أو عصور متفرقة.

اعتاد الناس رؤية التفاح كفاكهة تؤكل، ولم يعنهم من هذه الرؤية إلا جودة الصنف، وصلاحيته للغذاء، وطزاجته، أما التفاح بالنسبة للفنان «سيزان»، فكان

مثيراً فنياً يحمل مضموناً بصرياً يختلف تماماً عن مضمون القيمة الغذائية. لذلك تراه وقد عالج موضوع التفاح فى لقطات كثيرة (طبيعة صامتة) - حاول من خلال التفاح أن يكسب التأثيرية الصلابة والدوام اللذين امتازت بهما أعمال الفنانين القدامى. فتفاح سيزان صلب، بنى اللون، وجاءت علاقاته لتكشف عن خصائص جديدة لم يحققها التأثيريون عامة، وكانت هى فى نفس الوقت تمهيداً للنزعة التكعيبية التى وهبت نفسها للبحث عن بناء الأعمال الفنية، واعتبار عمارة العمل الفنى أهم ظاهرة تكسبه مقوماته.

مما سبق يتضح أن المضمون قيمة نسبية تتوقف على مذاق الفنان، وفيضه فى الإسهام برؤية جديدة، وتجربة فنية متميزة لم يقدمها غيره من قبل. وتلك القيمة تظهر الجسم المرئى بكيان مميز، لا يشبه الكيان الذى توجد عليه الأشياء فى الطبيعة. ولا ذاك الذى تألفه العادات الدارجة أو استخدامات الحياة الوظيفية اليومية، لذلك فالشكل ومضمونه التشكلى متزاوجان، لا ينفصلان، الشكل يؤثر فى المضمون، والمضمون يؤثر فى الشكل، وكلاهما يظهران فى وحدة مترابطة يتوقف إدراكها على المتذوق الذى يرى. ومن ليس لديه من الناس الخبرة فى الرؤية الفنية التشكيلية، والدربة عليها، لا يستطيع أن يرى لغة الشكل ومضامينها، فهو يقرأها فتبدو له كالتلاسم، يحاول جاهداً أن يجد تفسيراً لمضامينها فى معلوماته البصرية الدارجة، وهى بعيدة كل البعد عن المضمون الفنى مظهراً وجوهراً واستجابة.

لهذا فإن المضمون المنطوى فى الشكل الفنى، هو العامل الإبداعى الجديد الذى يكشفه الفنان أثناء محاولته الابتكار؛ ~~التي~~ فهو يحتاج لفهم متجدد، وعقلية متفتحة لتقرأه وتستوعبه.

وفى الصورة (٦٠) لوحة للفنان سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦) «البصل والزجاجة» استطاع أن يبرز فيها مضامين البصل كاجسام شبه كروية، تتكرر فى تنوع على سطح المائدة، وفوق الطبق والمفرش، بينما يظهر الكوب، كما تظهر الزجاجة فى وضع رأسى، والصورة تتميز بالحيوية والإيقاع الدائرى المتكرر، كما أن مظهر

البصل، والمفرش والزجاجة والكوب والطبق والسكين يبدو فى مجموعه فى حالة حركة فوق سطح المنضدة الساكن المستقر، كما تظهر الجدران الخلفية بلا تفاصيل، لتزيد من إبراز الحركة السائدة فى الأشكال.

أما فى تمثال «المعزة» رقم (٢١) التى شكلها الفنان بابلو بيكاسو بالبرونز، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، فيظهر الشكل والمضمون ممتزجين، أما الشكل فهو الذى تتعرف عليه من ثنايا الهيئة العامة: الرأس، والأذن، والقرون، والجسم، والأرجل، مما يجعلنا نطلق عليه «معزة». لكن الخصائص التى أكدها بيكاسو فى هذا التمثال جعلته يتميز عن سائر الماعز بخواص كثيرة أكسبها له، وهى التى فى مجموعها تعطى المضمون الذى اشتملت عليه المعزة، فهى معزة حامل ترهل جسدها وامتلاً بثقل، حتى أحنى ظهرها إلى أسفل فى اتجاه الثقل، بينما الأرجل تبدو وهى تتن من الحمل، كما يزيد الثقل امتلاء ثديها باللبن، إن المضمون ظهر بلغة تعبيرية مضمرة فى ترفيع الرقبة وتأكيد الرأس والجسد بالميزات الخاصة، كما تعلو الجسم ملامس مختلفة تساعد فى إبراز هذا المضمون. انظر إلى الحوافر وهى مثبتة فى الأرض تقاوم السقوط.

ويرتبط الشكل بمضمونه فى العمل الفنى، ولا يسهل فصل أحدهما عن الآخر، ويظهر ذلك جلياً عندما تصور لوحة فنية بالكاميرا الملونة، وتطبع فى كروت لتباع للجمهور. إن ثمة تغييراً يحدث حتماً فى هذه العملية، فالرحلة التى تمت: من التسجيل الفوتوغرافى الملون، حتى الطبع بكليشيهات أو أفست، إنما لا يأتى بصورة مطابقة للأصل، وقد استعرضت عينات من كروت نشرتها شركات مختلفة، للوحة «عباد الشمس» لفان جوخ، ووجد أن مجرد تغيير درجة الأصفر أو الأخضر أو البنفسجى، يغير فى مضمون المستنسخ نفسه، ويظهر بالنسبة لغيره من المستنسخات كما لو أن كلا منها بعد عن الأصل بشكل أو بآخر، وأعطى صورة مضللة غير مطابقة. لذلك فإن الشكل والمضمون كلاهما يتمم الآخر، ويدركان كأنهما شئ واحد لا انفصال بينهما، وبهذا يتحقق الإدراك فى العمل الفنى الأسمى، أكثر مما يتحقق فى مستنسخاته.

وتجربنا هذه المشكلة إلى ضرورة التحدث عن التقليد وصلته بالمضمون، فالقليد عادة قد يتقيد بالشكليات التى يتبعها فنان آخر فى أسلوبه، لكنه لا ينتهى إلى نفس المضمون، والمثل على ذلك واضح بين أعمال «ليوناردو دافنشى». وأعمال تابغه «لوينى»، على سبيل المقارنة. فالابتسامات التى انعكست على شفاه المادونات التى صورها ليوناردو، ولا سيما فى صورة «الموناليزا»، لها عمقها فى كيان هذا الفنان وفى طفولته، كما أوضح ذلك التحليل النفسى الذى قام به العلامة «فرويد». ولأن لوينى يختلف فى تكوينه وفى طفولته عن ليوناردو، فإن تقيد الأول بالأسلوب والتقنية اللذين اتبعهما أستاذه لم يمكناه من الإتيان بنفس المضامين التى تشعها صور ليوناردو فى عمومها، فسجل أكثر ما سجل التزاما بالشكل دون الجوهر، وعلى ذلك فإن التقليد ينتهى عادة بحالة من انفصال الشكل عن المضمون، أو إلى تأكيد الشكل وفقدان المضمون.

وليس معنى ذلك أن المضمون يعتمد كلية على فردية الفنان، فلا بد أن يأخذ الفنان فى اعتباره الجمهور الذى ينقل إليه خبرته، وكيف له هذه الخبرة فى ضوء مفاهيم مشتركة لها معالمها فى التراث البشرى، ولولا ذلك لما استطاع الجمهور أن يتجاوب مع الفنان، أو يتأثر بفنه. فالمضمون الذى يحمله الشكل، يشع مغزاه استنادا إلى مفاهيم، ودلائل، وخبرات، ومقومات جمالية، اعتماد الجنس البشرى أن يتحدث بها، ويتبادل من خلالها مشاعره. وليس معنى ذلك أيضاً أن الفنان يكرر الماضى بحذافيره حتى يضمن استمرار نقل المضامين، فهو يتعامل مع جمهور اليوم والغد، الذى يختلف فى تطوره عن جمهور الأمس، ولذلك فهو يحمل فنه سمة جديدة متكيفة مع التطور، فى الوقت الذى يكون لها فيه جذور فى ماضى البشرية الفنى. لهذا فإن التغير الحادث - وهو مسئول عنه - يبنيه على خبرة الماضى، ويفهمه الجمهور ويحس به على أنه ترجمة جديدة للمعانى التى عاشها كل من سبقوا، ويقهرها الجمهور لأنها ملائمة له، تتفق ولادتها مع مولده. ولذلك فإن الشكل والمضمون يرتبطان بحلقة متماسكة تجمع الفنان وعمله الفنى والجمهور. ومن الأمثلة التى توضح ذلك الصور النصفية التى

عبر عنها الفنان «أميدو مودليانى»، والتي لقيت استحساناً حتى أصبحت من معالم التصوير الحديث فى القرن العشرين، إن نظرة متأملة لهذه الوجوه تستدعى شيئين فى ذهن المتفرج الواعى بالفن وأصوله، تستدعى فى المقام الأول، صور الوجوه «الأيكونات» المشهورة بالفيوم، والتي تعكس فترة رومانية فى مصر شكل (٤٦). كانت هذه الوجوه تصور بدقة فوق توابيت المشاهير من الرجال والنساء، وكانت ذات عيون شاخصة، وألوان صفراء أقرب إلى ألوان أتربة الجبال. كما تستدعى فى المقام الثانى، التماثيل الزنجية بهندستها الشديدة، وتحريفاتها الملحوظة. وبهذا لا تبدو صور مودليانى شطحات فردية «ناشزة»، إنما تظهر وهى تستند إلى تاريخ حيوى من التعبير الفنى، ولذلك فقد استجاب لها الجمهور فى أنحاء العالم، للخبرة العامة المشتركة التى تتضمنها فى زيتها الجديد. وهناك مثلاً واضحان للعلاقة بين قطعة نحت «رأس» رقم (٢٣)، قام بها مودليانى وقطعة أفريقية مصنوعة من الخشب، فالصلة واضحة فى بيضاوية الوجه، وارتفاع الجبهة، وبروز العينين، ورفع الرقبة، وهذا دليل واضح على استيعاب مودليانى لقيم الفن النجرو، وانعكاسها فى فنه.

٢٠. مركز الاهتمام

إن العمل الفنى وجهة نظر، أو هو بمثابة رأى فى قضية تشكيلية قائمة. وتتضح وجهة النظر أو يبدو ذلك الرأى فى تركيز الفنان على نقط معينة يريد أن يجذب إليها الرأى؛ ولذلك فإن الصورة أو التمثال أو أى عمل فنى تشكىلى لا يصح النظر إليه على أنه حقيقة ساكنة، وإنما الأصح استيعابه من خلال إدراك الفنان ذاته، وما حاول التعبير عنه بطريقته المميزة وأسلوبه الفريد. وعلى ذلك فإن الفنان يقود المتذوق إلى مراكز الاهتمام التى يركز عليها. والصورة قد تحتوى على مركز واحد هام يمثل بؤرة النظر، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة محسوبة فى أنحاء اللوحة، وفى الحالة الأولى تتجمع كل عناصر الصورة وقواها المتصارعة حول هذا المركز الواحد، أما فى الحالة الثانية فتحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة. ولا يصح نظرياً الادعاء بأن الوضع الأول أفضل من الثانى، أو العكس. فالمسألة نسبية ومتوقعة إلى درجة كبيرة على حساسية الفنان، وتبلور طرازه، ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق.

والصورة رقم (٦١) للفنان الأمريكى المعاصر «إبراهام راتنر» (١٩٨٥ - ١) وعنوانها: «امرأة تقطع الخبز»، وهى من مقتنيات متحف المتروبوليتان بنيويورك، وتظهر فيها بجلاء ثلاثة مراكز اهتمام تجذب النظر، وهذه المراكز ليست فى درجة واحدة من الأهمية: فالمركز الأول يأتى فى الوجه، وانحناء الرأس، والضوء المسلط على هذه المنطقة. والمركز الثانى يظهر فى الرسفين واليدين والسكين، وقطعة الخبز، ووسط المنضدة. أما المركز الثالث فيبدو فى أشكال المنازل التى تلوح من خلفية النافذة يمين السيدة ووراءها، وقد لاح فيها الضوء والتفاصيل حيث بدت أكثر جمالاً من المركزين الأولين.

والصورة عموماً مخرجة بأسلوب تكعيبى، حيث حولها الفنان إلى أشكال هندسية مليئة: بالأقواس، والمنحنيات، والدوائر، والخطوط الرأسية، والأفقية،

والمائلة والمتقاطعة، والألوان المحللة تبعاً لذلك، والتي يخترقها اللون الأسود،
فيفصل أجزائها، ويحدد معالمها وخصائصها.

والمراكز الثلاثة التي ذكرت آنفاً، أحيطت بأضواء مؤثرة في خشب النافذة من
الخلف، وفي كساء المنضدة من الأمام؛ ولذلك فإن الصورة في مجموعها تبدو
فيها الوحدة والاتزان، وتنتقل من خلالها من مجال إلى آخر وكأنها في حركة
دائبة دون سكون أو تعب.

على أن الصورة لا تخلو بجانب ذلك، من قيم تركيبية تكمل المراكز الثلاثة
السابق التحدث عنها. فالسيدة المصورة في مجموعها، تمثل كتلة هرمية الشكل
تقريباً. محاطة بإطارين: أحدهما شبه منحرف من الأمام ويمثل المنضدة والثاني
مستطيل ويمثل النافذة الخلفية. وقد أخضع الفنان مركزي الصورة الأول
والثاني للتركيب المستطيل، بأن ضغط الرأس لتبدو أفقية فتتمشى مع أفقية
خطوط النافذة، كما أخضع الأيدي والخبز والسكين لكتلة مجملية أفقية، لتساير
أفقية المنضدة، أما مركز الاهتمام الثالث وهو البادى من ضلفة النافذة يمين
السيدة فهي بيوت تمثل المدينة من بعيد، كما تظهر من النافذة، لكنها رسمت
بكتلة مجملية شبيهة إلى حد ما بكتلة السيدة الأمامية، وحينئذ يمكن إدراك أهمية
هذا المركز الثالث؛ لأنه يزن المركزين الأول والثاني ويردد قوتهما، ويعطى لمجموع
الصورة الإيحاء بالثلاثة الأبعاد: الطول، والعرض، والعمق، فبدت الصورة رغم
تسطيحها، صرحاً مجسماً فيه الإبداع وحيوية اللون، ناهيك عن التنظيم اللوني
الذى لا يتاح ظهوره، فكل سنتيمتر مربع في الصورة إنما حلل لونياً بمجموعات
من المتوافقات: كالأزرق، والأخضر، والبنفسجى المزرق، بينما تظهر المراكز
الثلاثة بالألوان الفاتحة: الأصفر، والأخضر، والبرتقالى، والبنى، والبمبى، مما
يبين بحق عمق تجربة الفنان التنظيمية الملهمه.

ويبدو مما سبق أن مراكز الاهتمام داخل العمل الفنى، وسائل معينة على
تنظيم التجربة الفنية، وتصنيفها لتنتقل رسالتها بيسر إلى الجمهور المتفرج دون
أن يدرك سر التنظيم أو فاعليته.

٢١. الإثارة

يظن البعض أن الفنان يستطيع أن ينتج فى أى وقت، ومن خلال أى موضوع، وما عليهم إلا أن يأمره، وينتظروا الاستجابة الفورية لقريحته عما بدا لهم أنه الشيء المطلوب. والحقيقة غير ذلك تماماً، فالفنان ليس أداة لنزوات سواه، ولا ينطلق فى مساره بطريق ممهد مسبق، فهو لابد أن يثار بشيء ما قبل أن يخوض تجربة التعبير عما أثاره، إذا لم يهتز وجدانه منذ البداية لما يعبر عنه، فإن خط سيره فى هذا التعبير سيولد ميتاً، وسيتحول إلى مجرد صنعة وحرفة لا علاقة لها بالفن.

«والإثارة» فى مجال الفن التشكيلى أصبحت لازمة من لوازم الإبداع الفنى، ومعناها ببساطة أن هناك مثيراً يحرك وجدان الفنان، ويهز مشاعره، ويملؤه بالحافز الذى يدفعه لخوض عملية التعبير والإبداع. فالإثارة هى المحرك الأول للإبداع. هى الرؤية الجديدة التى يكشفها الفنان ويوضحها للناس، كى يروها بدورهم، والإثارة فى الفن التشكيلى ليس لها حدود، فهى متنوعة ومتغيرة ومتجددة مادامت للفنان عين ثاقبة تلمح، ووجهة نظر تدرك، وعقل مبدع يترجم، والله قد حبا الفنانين على اختلاف مناهجهم بهذه الخاصية، أى القدرة على أن يستثاروا بالأحداث المحيطة فى الطبيعة، بأوسع معانيها، وفى كل الصراعات الإنسانية التى هى وليدة تفاعل الفرد مع الحياة. فالفنانون بشر، لكنهم حساسون يترجمون أحاسيسهم المرهفة للناس، والناس يرون الدنيا من خلال أعين الفنانين فيحسون بدورهم بمآسيها وأفراحها، بغموضها وبهجتها، بشراستها

ورقتها، بظلمتها وضياؤها، بتبايناتها وتوافقاتها، أى بكل ما فيها من نظم وقوانين وإيقاعات ستظل تحكى قدرة الخالق، وتتحدى الإنسان الذى يحس بضعفه أمام نظام هذا الكون الذى خلقه الله فأحسن خلقه.

لم يكن عجيباً أن يستثار فان جوخ بشكل حذائه، ويعبر عنه موضحاً خصائص إنسانية فى ثنياته، فتبدو صورته وكأنها تحمل كل تعب الإنسان فى تجواله وترحاله، فهو ليس حذاء فحسب، وإنما أثر إنسانى لمعاناة الإنسان فى الحياة بكل ما يحمله ذلك من معنى. كان «رمبرانت» يستجلب فى مرسومه شحاذاً ليشكل من صورته ملكاً، ويتوغل فى تعبيره عن لحيته، وتقاطيع وجهه، والأضواء المسلطة عليه، ما يجعل منه شيئاً ذا قيمة باقية. كان التفاح فى نظر «سيزان» مثيراً للبناء باللون شكل (٦٠)، وتحقيق الصلابة والكتلة التى نقلت التأثيرية خطوة إلى الأمام، ومهدت للتكعيبية. كانت راقصات الباليه محركاً لوجدان «ديجا»، كشف من خلالها عن الإيقاعات والحركة والأضواء التى كانت انعكاساً للموسيقى التعبيرية المصاحبة، ولكن بلغة الشكل. وفى لوحته وعنوانها: «راقصتان فوق المسرح»، وهى من مقتنيات معهد كورتولد بلندن - تبدو حركات الأذرع، والأرجل، والأقدام، وشكل الرداء، عند اللاعبين أشبه بالفرشتين تتحركان بخطوات محسوبة، وحركات متزنة فيها الرقة والشاعرية. لقد نجح ديجا فى أن يعبر عن هذه الإثارة الشاعرية، وسجل شيئاً مميزاً من معالم الفن فى الفترة التأثيرية.

وها هو «روفينو تمايو» يستثيره موضوع: «النهم» ففى صورته تجده ممثلاً فى هذا الإنسان المبتهل، بأكله للبطيخ، وقد وضع أمامه خمس شقات، وعبر عنه وهو يرفع كلتا يديه مبتهلاً مهلاً بنشوته من أكل البطيخ، ثم حول هذا الشخص

إلى رمز من بنى البشر، رمز يحكى من خلاله سعادة الإنسان فى امتلاء جوفه، وبخاصة حين يكون الجو حارا، والريق جافا، والمثير متاحا لرى الظمأ، وترطيب الحرارة. لقد نظم تمايو من قطع البطيخ إيقاعات قوسية، ردها فى الإيقاع القوسى للذراعين وأغلقها بالإيقاع القوسى للبواب الخلفى، كما ردد ألوانه الفاتح منها والقاتم لتساعد على إبراز ما استثاره بهذه الطريقة الشاعرية التى تقربنا من حيوية فن الأطفال، حتى لب البطيخ وطريقة رصه، والخيوط الفاصلة للألواح الخشب الخلفية، لم يفته أن ينغمها، ويحدث بها اللمس الذى ساعد على إبراز إثارته.

إن الإثارة هى نقطة البدء الضرورية لانبثاق العمل الفنى، وبروز شخصية الفنان بعلامتها المميزة، فلنبحث عنها عندما نتذوق عمل الفنان، كى ندرك ما يسعى إليه ويريد أن ينقله إلينا كرؤية فريدة محملة بالإثارة المميزة.

٢٢ . التلقائية

يخطيء من يظن أن العمل الفني نسخة طبق الأصل من الطبيعة، حذق الفنان في نقلها، أو أنه ولادة ميسورة كاملة، بدايتها مثل نهايتها دون أن يعترها النمو أو التطور. فالعمل الفني يمر في سلسلة من المراحل تتبع الواحدة الأخرى، وتمهد لها، إلى أن يصل في مرحلته الأخيرة إلى الشكل الفريد الذي تجده عليه. وحتى هذا الشكل النهائي يظل يعاني التغيير، حسب الرائي الذي يراه، والمكان الذي يوضع فيه. وما من عمل فني يمكن أن يرى بنفس الكيفية وبقوة الاستجابة ونوعيتها، من كل الرواد الذين يستجيبون له عبر العصور.

صرح بيكاسو ذات مرة قائلاً: «إن الصورة لا يمكن أن تستقر في ذهني قبل أن أخوض في رسمها، فعندما أقوم بتصويرها، تتغير مع تغير أفكارى، وعندما أنتهى منها، تستمر في التغير تبعاً لحالة الرائي العقلية. إن الصورة تعيش حياتها مثلما يعيش أى كائن حي حياته، وتعانى من نفس التحولات التى تفرضها الحياة علينا من يوم إلى آخر، وهذا طبيعى جداً، فالصورة لا تعيش إلا فى بصيرة الشخص الذى ينظر إليها» - ثم يستطرد: «كيف نتوقع من متفرج أن يعيش صورة من صوري، مثلما عشتها؟ إن الصورة تأتى إلى من أميال بعيدة، فمن ذا الذى يستطيع أن يتكهن من أى بعد أحسست بها ورأيتها فصورتها؟ وفى اليوم التالى لا أتمكن حتى أنا نفسى من أن أدرك ما فعلته».

وواضح مقدار المعاناة التى يمر بها الفنان لينتقل من مرحلة إلى مرحلة، فى إنتاجه لعمله الفني. والمرحلة الأولى هى التحضير، وهى الفترة التى تمثل جذور الفكرة حينما تتجمع ويتأثر بها الفنان، وقد ترجع هذه الفترة إلى طفولة الفنان ذاته دون أن يدري، تلك التى يعاني فيها من الحرمان أو الكبت، والتى قد تظهر فيها عوامل الأسى، أو على النقيض تمثل بالنسبة إليه حلاً باقياً، مليئاً بالسعادة والتجارب الممتعة الحية، التى تطفو فى رجولته لتعطى له خيوط الغد المشرقة.

أما المرحلة الثانية فهي «الحضنة»، حيث يقلب الفكرة لا شعوريا وتجد فرصة لتختمر، وفي أثنائها ترتبط بغيرها من الأفكار أو تبتعد عنها، ترتبط بالماضي، أو بالحاضر، أو تتسلخ منهما، وهي أشبه بفترة الحمل. أما المرحلة الثالثة فتتمثل «ولادة الفكرة»، وهي إما تخرج وتتكشف فجأة كما حدث مع «أرشميدس» في قانون الطفو، أو مع «نيوتن» حينما سقطت التفاحة وتكشف من خلالها قانون الجاذبية، أي تلعب البصيرة ويأخذ الإلهام بورهما في ولادتها. وهنا يظهر بوضوح أن بداية نبوع الفكرة تختلف عن مراحل نموها وتطورها، حتى كمالها. فالعفوية والصدفة تختلفان عن النظام والتثبيت، وكشف القانون أو إدراك التعميم، ثم تأتي المرحلة الرابعة والأخيرة، وهي «تهذيب الفكرة»، حيث تدخل في عملية الصياغة، والبحث عن العلاقات وحبكها، والوصول بالفكرة إلى أعلى الدرجات. وهذه المراحل لا تفتعل أو تخلق، إنها تسترسل في وحدة وتوأم. وكلما نجح الفنان سمح لنفسه بالخوض في عملية التحول حتى نهايتها، أما إذا عمل ضد سجيته فإنه قد يتعجل النتيجة، ويفرض الملامح، فيشوه الولادة منذ وقت مبكر وينتهي بإفساد العمل الفني.

كم من الفنانين حين ينتهي من عمله، يظل متحيراً بشأنه لا يعرف كيف تحقق، ويخجل في تواضع أن يجابه به الجمهور. فإنه لا يستطيع أن يتكهن برضائه أو سخطه مسبقاً، وقد تعثره أزمة حتى يسمع ما يثلج صدره، فيرتاح البال، ويشجع نفسه للخوض في مغامرة جديدة.

وفي صورة للفنان «جورج بيلوز» وعنوانها: «عضوان في النادي» وهي من مقتنيات المتحف الأهلي بواشنطن، يمكن تأمل حركات الملاكمين، والحكام والمتفرجين، ويمكن تصور كم من المعاناة عاشها الفنان ليضبط الحركات لتكمل بعضها البعض، وينظم من خلالها صراع القوى داخل هذا العمل الفني. وللفنان أكثر من صورة على هذا النحو، وهي تبين في مجموعها مقدار تركيزه، واهتمامه المنصب على إخراج هذا الموضوع المميز بمداخل مختلفة. انظر مثلاً في الصورة، حركة الملاكم الأيسر من بداية ساقه حتى قمة رأسه، وكيف اتخذ الجسم

خطاً منحنياً إلى الداخل، بينما الملاك الأيمن انكب عليه بحركة مكملة، فأحدث جسمه قوساً إلى الخارج، أما اتجاه كتفيه فخط مائل في اتجاه معارض لميل خط كتف الحكم، في حين خطوط حبال الحلقة أفقية، وساكنة، لتزداد حركة اللاعبين والمتفرجين من أسفل وضوحاً، وقد وزع الضوء على أعلى وأسفل المسرح، وعلى الأكتاف والوجوه، لبيان مدى المراحل التي قطعتها الصورة لتصل إلى هذا التكامل الحي الديناميكي، ولا ريب أن انسياب الحركات المتنوعة في الصورة، والتي تكمل بعضها البعض لم تأت بطريقة عقلية بحتة، بل دخلها سحر التلقائية التي كيفت كل حركة لما يقابلها فبدت كلا منسجماً.

٢٣. الصدفة والقصد

ويجبر الناس فى الفن التشكيلى متسائلين: أهذا الإنتاج وليد صدفة أم قصد؟ هل هو مسألة عفوية غير واعية، لا يدخلها الفكر المنظم أو الترتيب المسبق، أم أنه وليد ذكاء مقصود، بذل فيه الفنان جهده، وعرقه، وقام بالدراسة المتأنية لإنتاجه؟ وهذا التساؤل ترتبط به العلاقة بين التلقائية والنظام، ومكانتهما فى العمل الفنى.

والحقيقة أن الصدفة تأتى بأشياء كثيرة قد لا تخطر على الفكر المنظم. ألم يكن «أرشميدس» حين قال: «وجدتها.. وجدتتها..»، منتشياً وفى غاية السرور حينما ألهمته الصدفة بمفتاح قانون الطفو الذى ظل يؤرق مضجعه، ويشغل باله شهوراً وأياماً، ولا يعثر له على حل؟ ألم تكن التكميلية التى تكشفها بيكاسو، وبراك فى مستهل القرن العشرين، وليدة صدفة، لا قصد، حيث يؤكد ذلك بيكاسو حين يقول: «عندما تكشفنا التكميلية، لم نكن نقصد بتاتاً اكتشافها، وإنما كنا نبغى التعبير عما فى نفوسنا»، ألم يأت إلهام الأفكار من مصادر عديدة للفنانين، لم تكونوا يعملون لها أى حساب؟

وأن الصدفة تعنى كشفاً عابراً يلهم الفنان أثناء إنتاجه، ولا يكون له وعى سابق به، أما القصد فهو عملية يهدف إليها الفنان، بتكييف رصيده السابق للوضع الجديد. والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا المجال: هل العمل الفنى إذا اقتصر على التلقائية والصدفة، يكون ناجحاً، وهل إذا اقتصر على القصد وحده يكون ناجحاً أيضاً؟

الواقع أن الصدفة، وال عفوية والتلقائية، كلها تعنى بلوغ الأفكار بسلاسة وبفطرة وبغير تكلف أو اصطناع، تعنى بزوغ الأفكار بسجية الفنان دون التزام بمخطوطاته السابقة وتعاليمه المقصودة.

لذلك فإن نسبة من هذه التلقائية ضرورة فى بناء العمل الفنى، لكنها لا

تصبح نسبة مثمرة إلا إذا هذبها الفنان، وأضاف إليها حسه، وكيفها للنظام، حتى تدخل فى قالب الفن التشكيلي، وتخضع لمقوماته؛ كما أن النظام يقصد لتنظيم التلقائية، أما إذا كان نظاماً مفروضاً، يمكن أن يتحول العمل الفنى معه إلى مجرد صنعة يئن من فقدانها الحس والتلقائية.

لا بد إذا من نوع من التزاوج بين الصدفة والقصد، وبين منابع اللاوعى والوعى، وبين الحرية والنظام، وبين العفوية والحساب الشعورى المحكم - بغير ذلك يتصدع العمل الفنى، ويتأرجح بين فوضى الأفكار العابرة والصنعة القتل، فيخرج ميتاً.

لهذا لا يكفى المناداة بالصدفة أو العفوية أو التلقائية، والتشدد بها، فما لم تدخلها نسبة من القصد والتنظيم لتصاغ الصدفة فى قالب فنى يحمل مقومات العمل الفنى المتكامل، لقصرت عن أن تلعب دورها داخل هذا العمل، كما أن الفن ليس مجرد تطبيق قواعد، أو تعاليم، أو مبادئ مطلقة، فكل هذه الأسس نسبية، وتعين على بناء العمل الفنى، عندما تتوافر الأحاسيس، والأفكار، والخبرات المثيرة، التى تنبعث من تلقائية هذا النوع من النشاط، والتزاوج بين الصدفة والقصد ضرورة فى بناء العمل الفنى، وتحمله برسالته.

والصدفة المثيرة للأفكار والأحاسيس، قد تكون نقطة البداية فى العملية الإبداعية، وقد يتكشفها الفنان أثناء خوضه فى العمل الفنى. لهذا فان لحظة انبثاقها متغيرة، ومتنوعة، والفنان الواعى هو الذى يأخذها فى الاعتبار حينما تلوح له، ويدخل خيوطها مع نسيج أفكاره حتى تتعدى شحنة العمل الفنى فيزداد ثراء.

وللفنانين مناهج مختلفة فى الربط بين الصدفة والقصد، أو فى اتخاذ التلقائية، مدخلاً للنظام والإحكام، ففى لوحة «چين دى بوقيه» (١٩٥١) بمتحف الفن الحديث باستكهولم، وعنوانها «عقدة بقبعة» رقم (٦٢) يمكن تأمل أرضية سميكة القوام عبر الفنان على سطحها بطريق الإزالة التلقائية، بهذا الشكل

المزدوج بما يشبه آدم وحواء، أو رجل وامرأة، الرجل يرتدى قبعته فى أعلى الصفحة، وفى أسفلها المرأة بشعرها المتماثل وعيونها الدائرية. إن الصدفة نبعت فى استخدام أداة الرسم بطريق مباشر. وبدون تردد، فأبدعت هذا الشكل الذى قوامه الإيقاعات الدائرية والمنحنيات.

أما فى الشكل رقم (٦٣) «ميناء غنى» للفنان «پول كلى» (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، فتظهر الخطوط المتنوعة فوق أرضية منغمة لونية، والخطوط تحصر أشكالاً كثيرة تكمل بعضها البعض، والتكامل قائم على فكرة حساب كل شكل على أنه مجال يكمله الآخر فى الاتجاه المضاد. والصورة فى مجموعها وليدة الإفادة من التلقائية فى النظام المحكم.

٢٤ . التعبير

والتعبير هو الإفصاح عن المعانى بلغة الشكل، وكل جسم له معنى، والأجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض أو تحتك تولد معانى: هذه المعانى مرتبطة بطبيعة تلك الأجسام من حيث إنها كيانات ملموسة، يمكن أن تحس باللمس. وتدرک بالرؤية. فهذه (الحصاة) ملساء أو خشنة، كروية أو بيضاوية، أو غير تلك الأشكال، فهي غير منتظمة - لو جاورت هذه الحصاة البيضة، أو قطعة من البطاطس أو الدوم، لظهر التقارب أو التباعد بين تلك الأشكال، فالزلطة المستوية الملساء التى أصقلتها ظروف التعرية والرياح، تتخذ أشكالاً متنوعة تميز عالم الزلط، فقد تجد بين أشكاله ما هو أقرب إلى البيضة، لكن أشكال البيض فى عمومها أكثر تشابهاً، وأكثر انتظاماً حجماً وكياناً. أما قطعة البطاطس فقد تشبه الزلطة أحياناً، والبيضة فى أحيان نادرة أخرى، لكنها فى عمومها متميزة بنتوءاتها، وبشرتها، وجسمها الذى لا يبدو فى صلابته، فى قوة الزلطة. أما الدومة، فهي وإن حاكت الزلطة فى بعض الوجوه السطحية النادرة، إلا أنها فى مجملها أكثر توحداً من عالم الزلط. وأكثر لمعاناً. وكساؤها أقرب إلى التزجيج الخزفى من عالم الزلط. لكن رغم ذلك هناك تشابه إلى حد ما بين الطبيعة الكلية لشكل الزلطة، والبيضة، وقطعة البطاطس، والدومة، لكن الذى يدرك الوحدة بينهم، والفرقة من ناحية المعنى المعبر، هو الفنان التشكلى الذى استطاع عبر العصور أن يخوض أبحاثاً كثيرة ومتنوعة، أوضحت دقائق الأشياء وطبيعتها، حتى أنه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، أفاض الفنانون فى نقل مميزات الأشياء فى أعمالهم الفنية، فنرى على سبيل المثال: صورة للفنان «فرانز هالز»، وقد وضع فيها التفاحة والسكين التى قشرتها، وأبان دقائق القشرة، والتفاحة المقشورة، وخلفها جانب من قالب الجبن الرومى، وتوضح علامة السكين فى قطاعها الذى أظهر ملامس الجبن بصورة مثيرة، وكان الناس فى ذاك الوقت

ينفعلون بالصور التى تحكى الطبيعة بدقة، حتى أن براعة الفنان كانت تقاس بتلك القدرة على محاكاة الطبيعة. كان هذا ظاهراً فى وقت لم تكن فيه الكاميرا قد ظهرت بعد، لهذا فإن النظر لكثير من تلك الصور اليوم، يكشف عن أنها لم تكن متعمقة بقدر كاف فى التعبير بلغة الشكل بقدر ما كانت منغمسة فى محاكاة الأشكال الخارجية ونقلها فى صور، أو تماثيل.

أما فى القرن العشرين فقد ظهر تأكيد الفن التشكلى للغة الأشكال ذاتها، والغوص فيها، وتفتيتها أحياناً دون اكتفاء بالمظهر الخارجى، بل لعل المظهر الخارجى كان معوقاً للفنانين عن أن يعبروا بصدق عن طبيعة تلك الأجسام التى كانت تحوم حولهم فى الحياة؛ لذلك ظهرت الحركات الفنية: كالوحشية، والتكعيبية والتجريدية، والسيرالية، وفن خداع البصر، وغيرها من الحركات الفنية، كرد فعل للسطحية التى كانت شائعة، للاستجابة للطبيعة بمحاكاتها محاكاة حرفية. فالأشكال التى يلعب بها الفنان التشكلى أصبحت اليوم عالماً للتأمل والبحث، أصبحت تمثل معملاً للتجريب، يحطم الفنان أشكالاً ثم يعيد بناءها من جديد ليوجد المعانى المميزة التى توضح الرؤى المستحدثة التى ابتدعها القرن العشرون. وقد ساعده فى التوغل فى هذا الاتجاه، كثير من الأجهزة العلمية التى أعطت بصيرة عن كيان الأشياء لم تكن متاحة بهذا الشكل، كالعذسات، والميكروسكوبات، وآلات التسجيل الضوئى، وآلات السينما وتصوير قاع البحر والأجرام السماوية.

وها هو «أميدو مودليانى» فى صورة من إنتاجه «صورة شيم سوتين»، كيف تغاضى فى تعبيره عن كل ما هو متعارف عليه فى القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، ليؤكد سحراً جديداً فى التعبير،

إنه لم يهمل المصدر أو يفتته. فقد حافظ عليه بلغة تحريفية حيث أطال فى الرقبة، وطمس العينين، وحذب الوجه إلى ما يقرب من البيضاوى. كما استخدم

وميضاً من البنيات الدافئة الحمراء فى البشرة، فكساها بلمس مثير، أما الأرضية فلمسات الفنان فيها مكملة للشكل. وهذه الصورة يمكن التحدث عنها على أنها معبرة وتنقل حس الفنان عن «شيم سوتين». ولذلك فإن التعبير فى الفن التشكيلى يمكن أن يؤدى من خلال التحريفات المحسوسة التى تبرز وتؤكد وتبالغ فى بعض المعالم، لتفصح عن الانفعال الذى هو المحرك الأول للتعبير.

٢٥. تعدد الرؤى

ألف الناس أن يقارنوا بين العمل الفنى، والطبيعة، وتعودوا أن يصدروا تصريحات الإعجاب كلما وجدوا تطابقاً بين الفن والطبيعة. وكأنهم بذلك يقدرّون فى الفنان، التشكيلي قدرته على النقل والمحاكاة، بدلاً من أن يولوا اهتمامهم إلى قدرته الإبداعية، ولما استطاع أن يضيفه لتجربة البشرية، من رؤى فنية جديدة لم يسبقه غيره إلى كشفها.

والفكرة بأن معالم الطبيعة هى الفن، قد أثرت على مسار الرؤية البصرية، وجعلت البعض يسترسلون فى إنتاج صورة مقيدة فى إدراكها، بزمان ومكان محددين، وذلك كى يحصلوا فى النهاية على «لقطة» فوتوغرافية. وانحصر الإدراك لحقب زمنية متوالية، وبخاصة بعد عصر النهضة الإيطالية - فى هذا المدخل، حتى جاء العصر الحديث الذى ساعد على التحرر من كثير من العقد القديمة، وسمح للفنان التشكيلي وغيره أن يبدع وينشر إبداعاته على الناس، غير مقيد بالنظرة المحصورة فى الإدراك الزماني والمكاني، لذلك بدأت تظهر فكرة الرؤى المتعددة فى العمل الفنى الواحد، وتأثر المسرح كما تأثرت السينما بدورهما، بتلك الرؤى الجديدة.

وهذه الرؤى المتعددة، وإن كانت من مكتشفات الفن الحديث إلا أن الطفل فى رسمه، والفنون القديمة فى تعبيراتها التشكيلية، كان لها هذا المدخل المتعدد الجوانب الذى سبقته به الفن الحديث، ويلوح هذا خاصة فى ثنايا الفن المصرى القديم . والقضية، على هذا الوضع، تدعونا إلى التفرقة بين الرؤية الواحدة، وتعدد الرؤى فى العمل الفنى، فالرؤية الواحدة التزام بصري بقواعد المنظور والظل والنور. وترجمة المرئى من مكان محدد يضبط النظرة، وزمان وكيف الإضاءة كما تسجلها عدسة الكاميرا، أما الرؤية المتعددة فلا يلتزم فيها الفنان بمكان أو زمان، فهو يضع نفسه فى

الأمام، وفى الخلف، وفى كلا الجانبين، ومن أعلى وأسفل، ومن الداخل، إذا شاء فى وقت واحد، ذلك تحت الاعتقاد أن التقيد بالرؤية الواحدة يبرز الحقيقة الفنية ناقصة. أما تعدد الرؤية ففيه الشمول، والإمام الكامل بالخصائص الجمالية للجسم المرسوم، ويجعل الرأى يركز على إدراك التكوين وكل عوامل بناء العمل الفنى، فيعيش التجربة ويتذوقها، بدلاً من أن يتعرف على الموضوع وتقف تجربته الفنية عند هذا الحد.

احتضن التكعيبيون، وفنانو المستقبل، والسيراليون، وغيرهم من التجريديين الرؤية المتعددة، ووصلوا إلى نتائج تعتبر من مميزات الفن التشكيلي فى القرن العشرين.

ها هى لوحة للفنان «مارك شجال» رقم (٦٥) وعنوانها: «زواج برج إيفل» - تجمع رؤى متعددة، وتمثل صوراً مجمعة فى صورة واحدة. فالعروسان فى أقصى اليمين، يأتى إليهم من يحمل الأزهار سابحاً من الجهة اليسرى، وفى الخلف الأشجار تتعانق: بعضها يتجه من اليمين إلى اليسار، والبعض من اليسار إلى اليمين، بينما يظهر برج إيفل والمحبون منثورون على الأرض المتسعة أمام البرج. فهذه الصورة تحتوى فى الحقيقة على خمسة مداخل: وضع العروسين ووضع الملاك والنافذة التى يدخل منها سابحاً، وضع الأرضية التى توضح الأشخاص، وضع الشجر من اليمين، ثم وضع الشجر من اليسار. لكن إبداع الفنان يظهر فى قدرته على التحكم فى هذه المداخل المختلفة، وصياغتها فى وحدة تعبر عن الموضوع.

أما الصورة رقم (٦٦) فتعبر عن احتفالات بمناسبة مولد الأمير سالم فى عام ١٥٦٩. وهى من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت بلندن. واللوحة تجمع ثلاث صور فى صورة واحدة. وفى الجزء العلوى يظهر مولد الأمير تحف به الرعاية من كل جانب يقوم بها الخدم والحشم، وفى الوسط قارعو الطبول وحاملو الهدايا حيث تظهر بوابة القصر لتفصل بين المنظر الأول العلوى وهذا المنظر الأوسط، ثم يظهر المنظر الثالث فى أسفل الصورة حيث يتجمع أفراد الشعب

يستفسرون من حارس الباب عن الخبر. وهناك نوع من الإحكام فى جميع الصور الثلاث فى صورة واحدة ، حيث لا يبدو هناك تناقض فى منطق التنظيم أو تقسيم الصورة، التى لا تلتزم بالزمان أو المكان، فسرده الحادثة اقتضى رؤيتها فى مجالات متعددة.

وهناك أمثلة كثيرة لتنوع الرؤية وثنائها فى العمل الفنى الواحد، بوضع صور متنوعة بعضها فوق بعض، بحيث يكشف بعضها عن البعض الآخر بطريق الشفافية. وهناك رسوم فى أجزاء آدمية، مضافاً إليها أجزاء من طيور، أو حيوانات، أو نباتات. ومعنى ذلك أن فكرة تعدد الرؤية لم تقف عند وصفة معينة، فقد استطاع الفنانون أن يكشفوا بخيالهم عوالم كثيرة من الأحلام الرمزية المستترة، ومن مشاكل الدنيا الظاهرة، وألفوا بين الغامض والمكشوف، فأثروا التصوير فى القرن العشرين.

٢٦ . الخيال

الخيال من أهم الخصائص التي تميز عملاً فنياً تشبكيلاً عن آخر، فكلما ازداد الخيال ثراءً، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة في العمل الفني، والخيال معناه استدعاء لعدد من الصور تزدهم في مخيلة الفنان للشيء الواحد، أو هو مجموعة من الترابطات الذهنية الملموسة عن الشيء الواحد في أوضاعه المتعددة، والأصل في الأشياء التي تثير الفنان، أنها موجودة في الطبيعة في ظروف وملابسات معينة، قد يغلب عليها الروتين بالنسبة للشخص العادي، فتنتطفئ بهجتها وإثارتها. أما بالنسبة للفنان، فهذه البهجة لا تنطفئ، فهو يرى الأشياء مثلما يراها الطفل لأول مرة، فيها حياة متجددة ومتغيرة، ذات معانٍ مغايرة، تزداد بازدياد تجربته، وبمقدار نموه ونضجه.

على أن الشيء الواحد قد يكون نواة لاستثارات متعددة، حين يجمع الفنان تجاربه التي اكتسبها من مصادر مختلفة، ويضيفها إلى الشيء الواحد الذي استثاره، فإذا أراد أن يعبر عن الخوف مثلاً قد يجد هذا المعنى متوافراً في الظلام، في عيني القط اللتين تلمعان وسط الظلام، وفي أنياب النمر التي تنكشف وقت غضبه، وفي صورة مرسبة منذ الطفولة عن اللص أو قاطع الطريق، وفي حالة الذعر التي تنتاب ركاب القارب الذي يكاد يغرق من ارتفاع الأمواج واشتداد الريح، كمنظر كل راكب وهو يحاول أن يتثبت بأي جزء من القارب كي يقي نفسه من السقوط في البحر، كذلك خوف الأم على طفلها الذي دفعه فضوله إلى الجرى في الطريق العام أثناء سير السيارات.. هذه المواقف المتعددة التي يمكن أن تستثير الخوف، قد يستطيع الفنان أن يجمعها، ويجردها، ويعكسها في الشيء الواحد، رغم مصادرهما المتنوعة ليصبح هذا الشيء قادراً على التعبير عن مفهوم «الخوف»، كما يدركه الفنان ويعيشه.

والمدرسة السيريالية في الحقيقة، أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال، فالصور

تأتى متلاحقة فى الأحلام بأنواعها: أحلام اليقظة، وأحلام النوم العميق، وتأتى تباعاً فى ترابط الخواطر واستدعائها، وفى أغلب الأحيان من كوامن فى اللاشعور. ويعتقد السيراليون أن الحقائق الظاهرة التى نتعامل وفقاً لها فى الحياة العادية، لا تمثل إلا خمس الحقائق، أما الأربعة أخماس الباقية فتستقر فى اللاشعور. وعلى ذلك فإن الفنان السيراليى يسعى بخياله لكشف تلك الكوامن المختبئة، تارة للتعبير عنها كشحنة مقلقة، أو معنى مثير، أو مضمون ملازم لتفكيره الشعورى واللاشعورى، أو للتنفيس عنها ليسترىح.

وبطبيعة الحال هناك فارق بين الخيال والتصور. فالخيال لا يحد نفسه بواقع، بل يوجد واقعه من كل الإمكانيات المتاحة فى الماضى والحاضر، فهو يجمع ليولد صوراً جديدة مبتكرة. أما التصور فيستدعى الصور كما هى، هو أداة تذكر فقط للشيء كما هو كائن، دون تصرف أو تغيير.

والصورة رقم (٦٧) للفنان الايطالى «جيورجيو دى شيريكو» (١٨٨٨ - ١٩٧٨)، وعنوانها: «الميتافيزيقى العظيم» بمتحف الفن الحديث بنيويورك. لاحظ أن الفنان قد أضفى خياله فى إبداع عالمه اللامحدود، فالجسم الأمامى مخلق من أشكال هندسية تتعرف من خلالها على: المثلث، والمنشور، والجسم البيضاوى، والزاوية القائمة، والقرص النصفى، والأسطوانة، مع تنعيمها بخطوط رابطة لكل التفاصيل التى كونت كياناً وسط الصورة، أشبه بالتمثال أو النصب الذى يحمل مضامين سحرية لعالم ما وراء الطبيعة. أما المسرح فى خلفية الصورة، فشكله يشبه المعابد والعمارات. ويعكس التماثل، كما تعكس العمارة القريبة ظلالها على الأرض الهندسية التى تغوص فى الفراغ اللامحدود. ويظهر سحر الخيال بإضافة الإنسان الذى يقف متكئاً بعيداً فى الفراغ الضيق، بين الظل الكاسى والعمارات الخلفية. واللوحة من ناحية التشكيل، أخاذة بجمال التكوين والترتيب، لكنها تحمل بعداً آخر وهو الخيال السحرى الميتافيزيقى الذى تميز به تعبير الفنان فى القرن العشرين.

على أننا لو اقتصرنا فى حياتنا على دنيا الواقع المحدود. لكنت الحياة قفراً بلا

شعر أو خيال، مملّة، وعلى وتيرة واحدة، لا تساعد أن يعيشها أحد بكل معانيها الفنية الجميلة. ولذلك فإن الفن أحد الأدوات التي تأخذ الإنسان من دنيا الواقع إلى عالم الأحلام، والجمال، والآمال، والتصور المتكامل الذى لا يتاح فى الحياة العادية، بكل همومها، وشقائها، ومتاعبها اليومية. وعلى ذلك فالفنانون على اختلاف مشاربهم ومجالات تعبيرهم إنما يخلقون بنا فى سماء عوالم يصنعونها بأنفسهم عليها تعوضنا شيئاً عما نعانيه من قسوة الحياة. ولا يقتصر الخيال على إثارة الفرح والسرور، فالأماسى والأحزان تخف وطأتها حين نرى الأسى مجسداً بخيال الفنان، فنعيه ونتحكم فيه. فتزداد نشوتنا عندما تزداد سيطرتنا عليه من خلال الفن. وها هو تمثال قديم من العصر البابلى شل، يصور الشيطان (القرنان السابع والسادس قبل الميلاد)، وهو من التراكوتا، ومن مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، انظر كيف استطاع الفنان أن يجسد معنى الشر من خلال هذا التمثال، وهو صورة مستخلصة من عالم الحيوانات المفترسة: النمر، أو الضبع، أو الذئب، يكشف عن أنيابه، وتظهر التجاعيد كلها حول فمه وجبهته وفى صدره، بينما تنكمش المخالب لتعطى وضع الاستعداد أو الانقضاض. إنه تجسيد للشراسة، وخاصة فى هاتين العينين الواسعتين اللتين تشعان الشر، والفم المفتوح الذى يكشف عن تلك الأنياب المسعورة التى تريد أن تنقض على فريستها لتسحقها. والخيال هنا يعنى إعادة التجربة البشرية عن القسوة، والشراسة، والغدر، التى هى سمات الشيطان، يضعها فى قالب جديد، وكما يقول چون ديوى: «وحيثما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة فى التجربة، فهناك لابد أن يكون خيال. وحيثما يتم خلق الجديد، فلا بد للبعيد والغريب من أن يصبح أكثر الأشياء طبيعية وحتمية فى العالم. وهناك دائماً قدر من المخاطرة فى التقاء العقل والكون، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة» (١). وفى مكان آخر يقول: «إن التوافق الشعري للجديد مع القديم، هو

(١) جون ديوى. الفن خبرة، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣ ص ٤٥١.

بعينه الخيال» (١). ويتضح من ذلك أن الخيال لا يتحقق فى خواء، وإنما تصاغ خبرة الماضى من جديد، أيا كان نوعها، لتتلاءم مع الظروف الجديدة التى تواجهها. ولذلك فإن الخيال هو الأداة التى تساعد على التغير والتحول، وربط الجديد بالقديم، والحاضر بالماضى، والفردى بالتراث الفنى. وقد يظهر الخيال شيئاً جديداً لا يألّفه الناس، وقد يثورون ضده فى البداية، لكن سرعان ما تجدهم يتأقلمون عليه ويصبح شيئاً من مفاخرهم وتراثهم.

(١) نفس المرجع ص ٤٥٩.

٢٧. التحريف

التحريف من الظواهر المهمة فى الفن التشكيلى، ويعنى التحريف عدم الالتزام بالأصل الطبيعى، لا عن عجز فى التسجيل، ولكن بهدف إبراز بعض المعانى، والتأكيد عليها، فالفنان قد يبالغ، أو يحذف، أو يضيف، يطيل أو يقصر، يجميل أو يفصل، فلا يلتزم فى كل ذلك بالعالم المرئى الذى يظن الكثيرون أنه مرجعه الوحيد فى ضبط رؤيته الفنية، أى يظنون أن الحقيقة الفنية كامنة فى الشئ، وما على الفنان إلا أن يستسلم ويسجلها كما هى، وعند ذلك يكون فى اعتقادهم فنانا موهوبا، وهم يقيسون قدراته بمهاراته فى النقل ودقة المحاكاة. وفى الحقيقة أن العالم الخارجى لا يوجد فيه من القيم والمعانى الفنية، إلا بقدر ما ينفع به الفنان، وطالما كانت انفعالاته نامية متطورة، وتتأثر بتجارب السلف الذين أثبتوا قدرتهم فى الإبداع على مر الزمن، حينئذ سوف تتعدد الرؤية للشئ الواحد بالنسبة للفنانين، على أسس أن كلا منهم يحمل ماضيا فنيا فريدا، يؤثر فى رؤيته، ويجعلها ذات مذاق نوعى. فالفرق الفردية بين الفنانين تجعل الرؤية متعددة ومتنوعة، وبخاصة فى القرن العشرين الذى سمح بنمو الفردية، واعتبر أن هذا النمو أساساً من أسس المجتمع الديمقراطى الحديث.

وبدون الخوض فى تفاصيل طبيعة الحقيقة الفنية: هل هى موضوعية، أى فى الشئ المعبر عنه، أم ذاتية، أى فى عقل الفنان الذى يتخيل ويتصور، أم أنها موضوعية ذاتية فتجمع بين العاملين؟

نود حسم هذا الموقف بما وصلت إليه الفلسفة البرجمسية الحديثة، وهى أن الحقيقة الفنية ذاتية موضوعية، ويتم التعبير الفنى من خلال تفاعل الفنان «الذات» مع الطبيعة «الموضوع»، والنتاج الفنى هو حصيلة التفاعل بين هذين العاملين، معنى ذلك أن استسلام الفنان للعالم الخارجى ونقله حرفياً، لا يؤدى به إلا إلى صورة فوتوغرافية سطحية للجسم الذى ينقله، وحينئذ يخرج هذا عن

نشاط الفن ورسالته، كما أنه لو عاش في خيالاته وأنتج عن عالمه الباطن أفكاره دون أن يلجأ إلى الطبيعة، فإنه حتما سيصل إلى تعبير تنقصه دلالات الاتصال بين الناس، فيصبح هذا التعبير شخصياً، لا يستجيب له المتذوقون لأنه لا يحمل قدراً من العالم الموضوعي، يساعد الناس على المشاركة في الرؤية بما لديهم من معرفة مشتركة مسبقة، متفقون عليها، لذلك فإن الحقيقة الفنية في كمالها، هي تفاعل بين الذات والموضوع، ينتهي بنتيجة فنية مميزة، وهذه النتيجة في اقترابها أو بعدها بالنسبة للعالم المرئي، إنما تلجأ إلى التحريف لتستخلص المعنى الفني الذي أثار الفنان. والتحريف هنا معناه التأكيد على ما يثير الانفعالات، ويهز المشاعر والوجدان، فالفنان يبالغ في الطول أو القصر، في الضخامة أو الصغر، في الإجمال أو التفاصيل، بقدر ما يقوده إحساسه للتعبير عن الحقيقة الفنية. فالتزامه حينئذ ليس بالجسم المرئي بمفرده، ولا بإحساساته وحدها، وإنما يستثيره هذا الجسم المرئي من إحساسات فنية لها مذاقها، وفرادتها، وطابعها المميز.

وها هي صورة للفنان «كارل أبل» وتسمى «استغاثة الحرية» رقم (٦٩)، رسم فيها وجه شخص أقرب لوجه الطفل في إجماله، وصور جسمه نحيلاً لكن بأيدٍ مبالغ فيها وأرجل رمزية. والدعوة للحرية تظهر في التحريف الذي ينفجر به الوجه صارخاً، صائحاً، داعياً للخلاص من القيود التي تكبل النفس البشرية وتقف حجر عثرة في طريق انطلاقها. فالصورة ملتزمة بنسبة من العالم المرئي، لكنها نسبة تتكافأ مع الهدف المعنوي الرمزي الذي أراد الفنان أن يعبر عنه. ولذلك فالعالم المرئي الممثل في وجه الطفل، هو أقرب إلى الرمز منه إلى الحقيقة الواقعة، أما الجانب الذاتي المتدفق بالإحساسات فهو الذي كبير، وطمس، وفصل، وأجمل، ليبرز هذا الانفعال. يبرزه عن طريق هذا التحريف الذي يعتبر جوهر العمل الفني، وأساس عملية الإبداع دون تزيف، فالعيون دائرية أشبه بعيون البومة، والأنف والفم معبر عنهما بصراحة رمزية واضحة، والرأس ليس دائرياً تماماً وإنما حصيلة لتقوسات وخطوط جادة، والأيدي ليست أيدياً من النوع

المألوف، بأصابع خمس، وإنما كل منها عبارة عن ثلاث أصابع أشبه بالشوك الذى يخرج من أطراف زرع الشجر، واتجاهات الأصابع يميناً ويساراً، والأرجل إلى أسفل، والرأس وهو يملأ الفراغ - كلها بنيت على تحريفات غاية فى الحس، والإتقان، والدقة. وحتى الألوان - التى لا مجال للحديث عنها هنا - بنيت كذلك على هذه الروعة من التوافقات المتميزة التى قوامها التأليف والتصميم. والطريف أن الموضوع ذاته مستمد من صرخة المولود حينما يجابه لأول مرة عالم الدنيا، فصرخته تعنى احتجاجه الأول على الضغوط التى ولد فيها منذ اللحظة الأولى، بعد أن كان مستريحاً سعيداً فى بطن أمه.

٢٨ . صراع القوى

كل عمل فنى يتضمن مجموعة من القوى يحاول الفنان أن يخضعها لمنطقه، ويستخدمها للتعبير عن وجهة نظره، وكلمة «صراع» تعنى التضارب بين قوتين متنازعتين، فى الاتجاه وفى القيم. وتعنى أيضاً محاولة إحدى القوتين التغلب على القوة الأخرى، واحتلال مكان السيطرة فى العمل الفنى، والفنان هو القاضى الذى يضع كل قوة فى مكانها المناسب.

لو فرضنا خطأ مائلاً على لوحة بيضاء، إن هذا الخط يحمل قوة ذاتية أشبه بقوة انطلاق الصاروخ فى الفضاء. وهذا الخط أيضاً يقسم الفراغ قسمين: أحدهما يعلوه، والثانى يأتى فى أسفله. وقوة الخط تكمن فى اتجاهه المائل، وما تركه من قسمين: أعلاه وأسفله، إنما يمثلان قوتين خفيتين تعملان فى مواءمة مع اتجاهه، ولو تصورنا تعدد الخطوط المائلة والمستقيمة، والرأسية، فى العمل الفنى، لكان معنى ذلك ولادة قوى متعددة فى العمل الفنى، قوى لا تتجه اتجاهاً واحداً، فاتجاهاتها متنوعة، ومساراتها مختلفة، لذلك فإنها تبدأ تتصارع، ليجد كل خط فيها القوة الملائمة له وسط هذه القوى الكثيرة المتصارعة. ودور الفنان أن يوفق بين صراع القوى، بل إنه يوجه كل هذا الصراع بما يخدم غرضه، والصورة الفنية تزداد حيوية بقدر ما بها من قوى متصارعة، وتقل حيويتها وتخفت عندما تسكن هذه القوى وتستقر، حتى أن الفنان الذى لا يغلى مرجه من الداخل، ينتهى بصورة باهتة لا تحرك ساكناً إلا بصعوبة، وعلى ذلك فهو لا يستثير إلا جمهوراً ضئيلاً.

والحقيقة أن كل خط، أو منحني، له قوة ذاتية. تأمل فرع شجرة، لاحظ أن انحناءاته هى عملية عضوية مبنية على حيويته الداخلية، وعلى تفاعل خلاياه. فانحناءاته إنما تضرر قوة ذاتية، لو أردت أن تقصفه أو تثنيه، لوجدت مقاومة ذاتية ناتجة عن قوته المضمرة فى تركيبه. ولو استبدلت بفرع الشجر ذراعى

إنسان، لوجدت أن القوة الذاتية فيهما تبدو حين يحكمهما في التغلب على عقبة، ولو كان أمامه ذراعان لشخص آخر لآزداد الصراع كما يحدث في المصارعة اليابانية. والصورة الفنية تتضمن هذه الصراعات المختلفة التي تلوح خفية مضمرة إذا كان المنهج تجريدياً، وواضحة جلية إذا كان المنهج بصرياً. وفي أي الحالات، فإن الفنان يعالج هذا الصراع بإبراز الملامح البدنية، والقوة العضوية المميزة لكل عنصر، وتكييفها في نفس الوقت ليظهر لها معنى جديد، في مقابلتها للملامح الذاتية والقوة العضوية لعنصر آخر. ولذلك فإن هذه المحاولة تعد كشفاً جديداً، بل إبداعاً، حيث إن الفنان يوضح لأعيننا علاقة بين صراع القوى المعبر عنها، لا نتمكن بدون معاونته أن نكشفها لأنفسنا.

وقد يلوح صراع القوى بين شيئين متضادين: الأبيض والأسود، الرأسى والأفقى، النور والظلمة، الثابت والمتحرك، الهندسى التجريدى والعضوى، ولو وسعنا الدائرة، لتشمل فنوناً أخرى، للاح الصراع: بين الخير والشر، بين الأخلاقى واللاأخلاقى، بين الاجتماعى الإنسانى العام والأنانى الفردى، بين الديمقراطية السمحة والدكتاتورية المتسلطة، وفي العموم بين الجنة والنار. وستظل مهمة التوفيق بين الصراعات المختلفة للقوى المتنوعة، غاية الفنان مهما اختلفت أدواته.

وفي الشكل رقم (٢٧) للفنان جيو پومودورو، واسمه «واحد» وهو عبارة عن قطعة نحت من مقتنيات متحف التيت بلندن (١٩٥٩) - نشاهد توفيقاً بين صراع القوى في الجسم الإنسانى التجريدى، الذى يلخص تقريباً ظهر الإنسان. والقوى المتنوعة الواضحة نوعان: نوع يمكن تحسسه من الداخل، ممتلىء ويندفع إلى الخارج كما هو حادث في الكتفين وأسفل الوسط، ونوع عكسى مضغوط من الخارج ويمكن تحسسه في الوسط عرضاً وطولاً. على أن الخطوط العامة للتمثال لا تخلو من صراعات شد وجذب، حينما تتموج وتميل، وتستقيم أو تنتثنى، لتصف كياناً معبراً. تأمل الخط الخارجى من أعلى، ومن الجانبين، ومن أسفل، وفي الوسط، وستدرك إلى أى مدى تحتوى هذه الكتلة البرنزىة (مقاس

١١٤ × ٨٢,٥ × ٢٥) بوصة، على قوى متنوعة نجح الفنان پومودورو فى الانتقال بها من واحدة إلى الأخرى بطريقة انسيابية مسترسلة، تجمعها وحدة أو كما سماها «الواحد»، ولا تخلو كتلها المناسبة من الإحساس بالعصبية والتوتر الذى يعترى الجسم الإنسانى فى لحظات التحفز، والقلق، والاندفاع. أليس مثيرا حقا أن ينجح الفنان فى تحويل البرنز إلى تلك المعانى المعبرة عن التوتر والقوى المتصارعة؟

٢٩. الأسلوب

الأسلوب يمثل السمة الشخصية للفنان والتي تنعكس في فنه، هي بصمته المميزة التي يمكن بها التعرف على شخصيته، أو هي مجمل العادات المنهجية والإيقاعات ومجموع «الكليشيهات» التي تتكرر من خلال تعبير الفنان، رضى بذلك أم لم يرض، فهي تنبئ القارئ أو الراى عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التي يقرأها، أو يتذوق إنتاجها الفني - بعبارة موجزة: الأسلوب هو الشخصية متبلورة.

والفنون تفسر بعضها البعض: ففي الأدب يذكر «طه حسين» بإفاضته وترديده المعانى بأكثر من وجه، وبعاطفته الفياضة. بينما يبدو «العقاد» وكأنه ينحت فى صخر، ويتعرض لدقة اللفظ، ومنطق الأفكار وتسلسلها. وفى الوقت الذى يبدو فيه «نجيب محفوظ» أميناً، مدققاً، ملتزماً بالوصف والواقع، نجد «توفيق الحكيم» وقد أطلق لخياله العنان ليخلق بنا فى عالم من خلقه. وتبدو المعانى المنسابة، الثائرة، الخالصة، فى شعر «نزار قبانى»، فى حين أن «أحمد شوقى» يلتزم ويعطى ثورته نفحة بأسلوب متوارٍ يحافظ فيه على التقاليد إلى حد كبير. ولا شك أن «لمحمد عبدالوهاب» أسلوباً فى اللحن يختلف عن: «الموجى»، و«السنباطى»، و«الطويل»، و«بليغ»، وهؤلاء فى مجموعهم يمثلون حقبة تختلف عن «زكريا أحمد»، و«صالح عبدالحى»، و«عبدالمطلب».

والفن التشكيلى عكس أساليب متنوعة منذ أقدم العصور، وكلما توغلنا فى القدم، نجد الفن الجماعى يحمل أسلوباً عاماً، كما حدث فى المصرى القديم، والأشورى، واليونانى، ويظهر ذلك واضحاً فى الفن الإسلامى. أما فى العصر الحديث الذى اهتم بالأفراد كأفراد، واعتبر الشخصية المميزة المبدعة غاية ما تصبو إليه التربية، فإن كل فنان تشكيلى لا يكتسب عالمية إلا إذا اعترف بأسلوبه، وهذا الأسلوب يبدأ غامضاً غير معترف به. وكثيراً ما يبدأ الفنانون بتقليد

غيرهم، وهم فى هذا التقليد يخفون شخصياتهم وراء من يقلدون، وأحياناً ينحدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية. لكن الفنان القادر على هضم ما يقلد، واستيعابه، وإعادة إظهاره بإضافة شخصيته فوق الخبرة التى حملها من غيره، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد، أقرب للمنال. ويحمل تاريخ التصوير دلائل كثيرة تبين فترات حاسمة فى حياة بعض الفنانين، أمضوها فى تقليد غيرهم، لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون. فقد نقل فان جوخ صوراً لـديلاكروا، ونقل بيكاسو صوراً على الفنان سوراه، كما نقل ماتيس عن الفارسى، ورووه عن الرّجاج المعشق بالرصاص للقرون الوسطى، وانفعل دوميه بأعمال رمبرانت وبالضوء الذى اكتشفه، حتى ميكل أنجلو افتضح أمره وهو صغير حينما باع تمثالاً على أنه قطعة أثرية، وتكشف فيما بعد أنه صانعها ومقلدها، ولكن هؤلاء، انتهوا بشخصيات ذات أساليب مميزة عرفها العالم، وأصبحت رصيذاً إنسانياً تفخر به المتاحف العالمية.

ومع هذا فالعصر الحديث بحريته، لم يتحدد بقواعد مغلقة للأسلوب، فبعض الفنانين الحديثين يفرغ انفعالاته فى أكثر من أسلوب، مثل پابلو بيكاسو، والبعض الآخر عاش حياته كلها فى أسلوب واحد، مثل هنرى ماتيس، وچوان ميرو. الأول يجرب ويغير ويفاجئ، والثانى يتعمق ويتمركز ويصل إلى البلاغة فى نطاق النظام الذى كشفه منذ وقت مبكر، وأصبح يميز بصمته وأسلوبه.

وها هو «ماكس بيمان» فى صورة العائلة يوضح أسلوباً تعبيرياً مميزاً ينبى على التحريف والمبالغة أحياناً، فى الوجوه أو إطالة الأجسام، أو تكبير العيون، والصورة فى مجموعها مأخوذة من لقطة علوية، حيث يبدو كل عنصر فى وضع منخفض عن مستوى النظر، وحركات الأيدي العديدة دليل واضح على الوظائف المتعددة التى يمكن أن ترمز لها اليد بالنسبة للسيدة التى تقرأ الجريدة أقصى اليمين، أو المفكرة المجاورة لها التى وضعت يديها على صدغيها واسترسلت فى التفكير، أو الوسطى التى حجبت وجهها بيدها، أما الواقفة التى تنظر فى المرآة فوضعت يدها على رأسها، كذلك الطفل المضطجع فى الأمام، والصورة مليئة

بالحركة، وبالصخب، وتبين حالة القلق والاكتئاب والتفكير التي تمر بها هذه الأسرة، وهي مثل ناجح للأسلوب التعبيري بمعناه الحديث.

ويظهر الأسلوب المميز في تمثال أخناتون رقم (٢٥)، حيث الاقتراب من الطبيعة بوجه نحيل وشفقتين بارزتين وذقن ممثلىء، بينما يظهر أسلوب الديك في الشكل (٢٦) باهتمامات ملمسية خاصة في الريش والذيل والعرف والوقفة المميزة.

٣٠. الرمزية

الرمزية لها معان متعددة، قد تعنى التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة، ففي مصر القديمة كان الخط المتعرج يرمز لمياه البحر، والدائرة التى تخرج منها خطوط تنتهى بأيد ترمز لآتون «الشمس». وفى المسيحية. كان الصليب يرمز للتضحية فى سبيل الإيمان، واستخدمت بعض الحيوانات والطيور مع مرور الزمن رموزا لمعانى تداولها الفنانون، فالأسد رمز للقوة، والحمامة رمزت للسلام، والثعبان رمز للخيانة والغدر، كما رمز للسم أو الترياق عند أصحاب الصيدليات. ولصعوبة تصوير الفكرة أصبح من الضروري تجسيدها فى جسم رمزى له معانى مرتبط بها عند الناس، هذا الجسم حيا أو صامتا هو بديل عن الفكرة، ونائب عنها، يحمل معناها، أى أنه رمز لها. وتتعدد المسألة حين تذكر كلمات تحمل معانى كثيرة، مثل الخير والشر والشجاعة والجبن، والحرية والعبودية، والعدل والظلم - لا بد لهذه الكلمات من صور تمثلها وتصبح رموزا لها. فالخير قد يرمز له بسنبلة قمح أو بشجرة زيتون، والشر قد يرمز له بوجه الشيطان، بقرون وعيون متسعة، وشعر هائج وأنياب بارزة. وهكذا فى بقية المعانى.

وقد حاول الكاتب ذات مرة أن يستخرج من بعض صفات التلاميذ، فكرتهم عن الحرية للتعبير عنها بالرسم، ذلك خلال برنامج تليفزيونى، فصورت طفلة السمك يخرج من شبكة الصياد، وصور طفل العصافير تخرج من قفصها وتطير، وثالث صور سجيننا يحطم السلاسل، ورابع صور السجين يحطم القضبان الحديدية ويخرج منها، ورسم خامس جنديا وطنيا يحمل بندقية ذات سنكى ويطعن به عدو الوطن.

والرمزية تظهر جلية فى رسوم الأطفال، فالطفل يرسم الإنسان دائرة وتحتها خطان ويكتفى بذلك، والرمزية عند الطفل تعنى الحذف، أو الإطالة أو المبالغة فى

الحجم، أو التصغير. فالمسائل نسبية: الملك أكبر من الرعية والشرطى فى الميدان أكبر من المارة، والمتفرجون على الكرة لهم عيون وليس لهن آذان، واليد التى وصلت إلى التفاحة كبيرة، وبقية الأيدى محذوفة لأنها لم تصل. وليس عجيباً هذا الأسلوب، فالطفل عندما يلعب يضع عصا بين فخذه ويجرى، متصوراً أنه يمتطى جواداً، أو نراه يقلب منضدة ويقودها أمامه، متصوراً أنها سيارة، أو يرمص النعال بعضها بجوار البعض ويخاطبها على أنها أصدقائه.

وقد لمعت الرمزية فى الفن التشكيلي مع بروز السيرىالية، فالسيرىالية تلعب على الأحلام وعلى اللاشعور، وتعتقد أن أربعة أخماس الحقيقة مستتر فى اللاشعور. لذلك فإنها تتعامل مع هذا الجانب الخفى من طبيعة الإنسان، وتحاول الإفصاح عنه، لتكشف بذلك عن المعانى المغلفة التى كثيراً ما تؤرق الإنسان، وتسبب له المضايقات، والوان الكبت والحرى.

انظر إلى الصورة رقم (٢٩) للفنان «شويند»، عنوانها «حلم المسجون». لقد تخير «فرويد» هذه الصورة ووضعها فى افتتاحية كتابه عن التحليل النفسى. ماذا يقول الفنان من خلالها على لسان المسجون، إنه يتصور نفسه على هيئة أشباح تستطيع أن تقف بعضها فوق البعض، أو تتسلق أو تطير فى اتجاه شعاع النور المخترق للنافذة. إن النافذة عالية، وهى الفتحة الوحيدة التى يستطيع منها أن يجد حريته التى يحلم بها، ومن خلالها يتم الخلاص، لكنه جثمانياً لا يستطيع أن يصل إليها، أو يحطمها ويخترقها، إنه لا حول له ولا قوة، وعلى ذلك يبدو له الضيق فى الحلم، من الممكن أن يتحول إلى فرى، والمسألة يسيرة فقد أصبح فى مقدوره كشبح أن يتسلق ويطير ويخترق، وبذلك يتم خلاصه. فالفنان لا شعورياً رسم الأشباح شبيهة بالمسجون، ليؤكد إمكانية هذا التحول الرمزى، لتحقيق فكرة الحرية بصورة رمزية.

أما المثل الآخر للرمزية فيتضح فى صورة الفنان «بول كلى» وعنوانها «الصدى الأحمر» رقم (٥١) - فقد رمز للأذى فيها بدائرة، أو مستطيل، أو مثلث، دون أن يشغل باله بتشريح ودراسة الجسم الإنسانى، والعناية بنسبه أو

بتفاصيله. لهذا فإن الصورة على هذا النحو، مثل واضح للرمزية التي يعتمد عليها الفنان في تعبيره. وهذه الرمزية ليست - كما يظن البعض - أنها يسرت التعبير وجعلته في متناول أى شخص غشيم ليس لديه دراية بأمور الفن وما تطلبه من معاناة، فكل رمز يستخدمه الفنان أو الطفل في تعبيره، لا يصل لقوته التعبيرية إلا إذا كان محملاً بتجربة طويلة من ماضى الفنان أو الطفل، وإلا خرج الرمز خاوياً سطحياً، وسواء أكان الرمز مجرد دائرة أو وجه إنسان فالعبرة هي في القوة التعبيرية التي تشع من الدائرة أو الوجه، ولذلك يمكن أن تكون الدائرة مجرد وحدة هندسية مرسومة بالبرجل، ويمكن أن تكون شكلاً دائرياً يستوحى من خلاله طبيعة الدائرة في عمومها كما تلاحظ في التفاحة والبرتقالة والليمونة والرمانة والكرة والشمس والقمر وثنى المرأة، فكلما حملت الدائرية الرمزية مجمل خبرات تشير إلى العديد من الأشكال التي تمر في خبرة الإنسان كانت الدائرة رمزاً معبراً، وأى دائرة لكى تصير وجهاً، وأى وجه لكى يصير دائرة، فإن كليهما لابد أن يعبر الرحلة الرمزية التي تجعله يتفجر بالمعاني وينقلها إلى الناس، وينطفئ التعبير، كما تنطفئ الرمزية إذا كان الوجه مجرد قسمات بلا قوة تشع من خلالها. أو إذا كانت الدائرة مجرد علامة بسيطة لا تجربة تحملها في طياتها وتكون قادرة على إشعاعها. ففي الرمزية أن العبرة بتحميل الشكل مضمون الخبرة مهما بسط كيانه أو تعقد، فالرمزية تستقر في الإشعاع المتضمن الذي هو طبيعة الرمز ومن لحمه ودمه، وليس شيئاً خارجاً عنه .

٣١. التجريد

من خصائص الفن التشكيلي صفة «التجريد». والتجريد تعميم من واقع الخبرة البصرية العارضة لكشف القانون التشكيلي الدائم الذى تتميز به الأشياء، أو هو الحالة التى يكاد يلغى فيها الفنان ذاته العارضة، ليتكشف ما هو مشترك بينه وبين غيره فى عملية الإدراك، أى يكشف العام الذى يمكن أن يتحول إلى الأبجدية الأولى التى يستخدمها كل فنان فى تشكيله، فيوجد أرضية موضوعية تلتقى فيها الحواس، وتنتعش الرؤى، وتلتحم المشاعر.

قال الفنانون لأنفسهم، مثلما قال الفلاسفة من قبل: «هذه الشجرة التى أمامنا لا تمثل الحقيقة، إنما الحقيقة هى التى يمكن أن تستخلص من عديد من الشجر الذى يمر تحت حواسنا يومياً، والذى مر على حواس من سبقونا، وسيمر على من يأتى بعدنا». إذأ فكرة الشجرة المجردة يمكن أن تكون الشكل المميز المستخلص من كل الشجر: من الماضى، والحاضر، والمستقبل، أو هى القدر المشترك من الأسس التشكيلية التى يقوم عليها سائر الشجر. قد يعبر عنها الأطفال الذين هم قبل العاشرة تقريباً، بخطين متوازيين فوقهما دائرة، والخطان المتوازيان العموديان على صفحة الكراسة، إنما يجردان فكرة الساق، والدائرة تجرد الفروع والأوراق، ويصبح هذا التعبير لغة تجريدية مشتركة عند سائر الأطفال فى شتى أنحاء العالم.

لكن الفنان التشكيلي حين يجرد، قد يغوص إلى القوانين التشكيلية التى توحى بها الشجرة، باعتبارها مجموعة من الإيقاعات القوسية، والترديدات الخضراء المتنوعة ذات الأشكال المنحنية البيضاوية، كما فعل موندريان حين جرد الشجرة. وعلى ذلك يتبارى الفنانون، كل بطريقته وحسب إلهامه، ليعطى من مجموعة الخطوط، والمساحات، والحركات، والأحجام، والألوان، والقوالم والفواتح، ما يشع خصائص يحسها المشاهد فى عموم الشجر، وإن كان لا يستطيع أن يجد آثاراً ترتبط بالرؤية المباشرة البصرية لشجرة بعينها فى رسم الفنان، ويصبح

التجريد بهذا المعنى، هو المدخل المتحدى للتعبير التشكيلي بالنسبة للفنان، وبالنسبة لمتذوق الفن. فالتجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص، إلا أنه بعد أن ينتهى الفنان منه، لا يكون له أية صلة بالخاص، ولا يصح أن يقارن به. ولما كان التجريد يمثل فى حقيقته لغة الفنانين التشكيليين الأصلية فقد انقسم الفنانون إلى طائفتين: الأولى تبدأ من الخاص وتنتهى بالعام، والثانية تفكر فى العام مباشرة دون اللجوء إلى الخاص. بمعنى أن الطائفة الأولى قد تنظر إلى التفاحة والبرتقالة والكرة والشمس، والقمر، وتنتهى إلى الشكل الكروى الذى يمثل خصائص كل هذه الأشياء. أما الطائفة الثانية فقد تبدأ بالكرة «الكروية» دون الاعتماد على شكل خاص، وتسلم أنها من الأشكال المجردة التى تنطوى تحتها أشكال بصرية عديدة، ويمكن أن تثير المتفرج دون مقارنة بشكل طبيعى خاص، ويترك أمر ذلك للمتفرج الذى يؤولها كما يرى. فهى من الثراء بحيث تحتل تأملات متعددة، وسواء بدأت بالشمس وانتهت إلى شكل كروى، أو بدأت بشكل كروى وأشاعت فى إحساسك ما تحسه فى الشمس، فإن الشكل النهائى سيتوقف نجاحه على قدرته فى إثارة إحساسات الرأى، رغم تجرده، وقد سبق أن أوصى الفيلسوف «هويتهد» بأن يحول الفنان المحسوس إلى مجرد كما يحول المجرد إلى محسوس، فتزاوج الاثنين كفيل بإثراء رؤيتنا للعالم وإدراك قوانينه التشكيلية.

لقد كان الإسلام من الأديان التى وجهت إلى التجريد، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة، فى صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعم، وهو الاتجاه الموصل حتماً إلى الله الواحد الأحد، الذى هو فى كل شىء ولا يشبه أى شىء، تأمل كرانيش بعض المساجد، تشاهد شكلاً أشبه بالعروسة المجردة، يتكرر على امتداد حافة الجدران، وتأمل أكثر، تجد هذا الشكل فى تكراره إنما هو امتداد تجريدى لأشكال المصلين فى صلاة الجماعة، يقفون صفاً واحداً، الأيدى منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبية، بينما تكرر الجلابيب هو الشكل الدائرى المتكرر، فى أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة.

والتجريد له مظاهر متعددة فى الفن التشكيلى، كما أن المداخل إليه متنوعة، لكن النهاية فى عمومها تتسم بالطابع التجريدى. ولعل ذلك من الأسباب التى دعت بعض النقاد إلى القول بأن أية قطعة من الفن التشكيلى هى «تجريد»، طالما انطبق عليها كلمة فن، حيث إن عمق العلاقات التشكيلية ينقل القطعة من مستوى التقارب السطحى إلى الطبيعة، إلى عالم الفن.

فإذا أخذنا على سبيل المثال، لوحة «الثور الأسود» للفنان بيكاسو شكل رقم (٣١)، لوجدنا أنها غاية فى التجريد، ورغم أننا نستطيع التعرف على الثور من هذه اللوحة، إلا أن الخطوط والمساحات إنما تلخص رحلات من التحرك من مستوى إلى آخر: لخصت النتوءات والانخفاضات وحولتها إلى خطوط خارجية موجزة، ومعبرة عن المعالم المميزة لجسم الثور، كما أن هذا التلخيص حولها إلى إيقاعات قوسية متتابة ومندفة، تحمل سمات الاندفاعية التى يتميز بها الثور، والتى تنتهى بطريقة رمزية فى انحناءات القرنين نحو الأمام.

أما إذا انتقلنا إلى التمثال المسمى «شخصان» للفنانة «باربارا هيبورث»، والمحفوظ بمتحف التيت بلندن، شكل رقم (٣٢) لوجدنا أن التجريد انتهى إلى مرحلة هندسية بعدت كل البعد عن المدلولات البصرية للشخصين. فالشخص جهة اليسار عبارة عن كل عام، أو هيئة تحمل فى شكل مجمل هندسى، الكيان الخارجى لجسم إنسان، أما الفتحة الدائرية فهى الرمز للعين. والشكل الأيمن امتدت فيه الفتحة الداخلية بطول الجسم، والشكل فى مجمله يمثل وقفة أخرى لإنسان، وما اتجهت إليه باربارا إنما يعد مدخلاً آخر للتجريد أقرب إلى الهندسة منه إلى نقل الطبيعة.

وتظهر مآذن القاهرة وأسطح المساجد، بما يحيط بها من كرائيش مميزة على هيئة عرائس أقرب إلى شكل الإنسان، بل لعلها مجردة منه، وفى تكرارها بإيقاع مقابل للإيقاع الذى يمكن مشاهدته فى صف المصلين فى صلاة الجماعة فى

المسجد، حيث يقف الجميع وأذرعهم فوق صدورهم فى استقامة، وفى صف واحد مستقيم.

أما فى الشكل رقم (٣٤) وهى صفحة من القرآن بها سورة الفاتحة فقد أمكن للمصمم والخطاط أن ينظما التصميم بحيث يعكس قيمة تجريدية مميزة. فالزخارف تحمل إيقاعا دائريا متكررا، ومتحركا، وتحدها مستطيلات متنوعة الأشكال والأحجام، أما الكتابة فلها مظهر تجريدى من نوع آخر مميز عن الزخارف المحيطة بها.

وبتأمل هيكل سمكة، يتبين سائر عظامها الدقيقة وهى متراسة فى تتابع وتحصر بينها مساحات، كما أنها تميل جهة اليمين، وهذا الميل يضيق تدريجيا، ويزداد هذا الضيق فى الزعانف والذيل، ولو أمكن وضع مستطيل وسط جسم السمكة، لوضح النظام التجريدى مستقلا عن الترابطات التى يحدثها الرأى حين يرى رأس السمكة، فيختفى من مجاله إدراك النظام الإيقاعى.

٣٢. حكمة التجريد في الفن الإسلامي

عبادة الأصنام والأشخاص والمخلوقات من دون الله، كانت تفصل بين الإنسان، وبين الإيمان بالحق. لذلك جاء الإسلام ليصحح هذا الانحراف، وكان من أول هديه أن الله واحد لا شريك له، وليس له شبه مما نعرفه في إثارة من الخلق، ودعا إلى عبادته وحده دون استناد إلى واسطة، فالله قريب ما دعاه الإنسان إلا استجاب له «وإذا سألك عبادي عني، فإني قريب أجيب دعوة الداعي إذا دعان».

فلا بد إذاً أن يتخلص الإنسان من أية صورة مرئية يخيل إليه أن يكون عليها الله، حتى يحقق إدراكاً أعم وأشمل، ولا سبيل له إلى هذا الإدراك، إلا عن طريق التجريد، أو التصميم الذي يصل إليه الإنسان بعد ارتقائه فوق المفردات والعوارض، وتكشف المشترك الذي يوحى بالقانون الذي تقوم عليه سائر الأشياء. وهذا التصميم كان منذ أقدم العصور وما زال قضية الفلاسفة والمفكرين، محاولة منهم لفهم الكون المحيط وخالقه، وأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء للكل، أو العارض للدائم، أو النظرة المحدودة للشاملة.

والمسلم قد ارتبط - منذ بداية الدعوة الإسلامية - بهذه النظرة الشاملة التي يعوقها التركيز على النظرة الجزئية، العارضة، الخاطفة، وانعكس هذا في الفن الإسلامي كدليل واضح على شمول النظرة. ولذلك أكد الفن الإسلامي التجريد، فحول الطبيعة إلى مجردات، واخترع بالرياضة الذهنية، القوانين الهندسية التي تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية، التي تكتسب بها المناظر، والمقاعد، والمصاحف، والحليات الخشبية في الأبواب وشتى أنواع السلع، والتي تمتلئ بها متاحف الفن الإسلامي في أنحاء العالم، والمسجد الذي تمارس فيه الشعائر الدينية، يعكس في عمارته، وزخارفه، ومخطوطاته، كل المقومات والقيم التي نادى بها الإسلام. لذلك اختلف المسجد في منهجه عن الكنيسة، التي تزدهن بالصور الأدبية الممثلة لقصص المسيح ومعجزاته، وحياته بين أتباعه ورفاقه، بل

لعل تاريخ الفن يحدثنا كيف تحولت بعض الكنائس إلى جوامع، بأن طمست جميع المعالم البصرية وكسيت الجدران وجردت، وكتب في مكان الصور والزخارف: «الله»، «محمد»، وأسماء الخلفاء الراشدين، وآيات قرآنية، وجامع «أيا صوفيا» من الأمثلة التي مازالت باقية لتوضح هذه الحقيقة.

والنظرة الكونية التجريدية للفن الإسلامي، انعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرار الحياة بنظام إيقاعي مميز. فكان الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن إلى النظر للأرض والسماء، والشمس والقمر، والليل والنهار، والجذب والاضطرار، وتدفق الأمواج، وهطول الأمطار، واتعظ بحكمة الخالق: «إن في خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الأبصار* الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم، ويتفكرون في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانه» (١).

فالاستمرارية التجريدية للفن الإسلامي ترتبط بالنظرة الشاملة المتأصلة للطبيعة، كإيقاعات تتكرر وتتردد كل يوم. فالفنان يتحسس الإيقاع العام في شروق الشمس وغروبها يومياً، في تعاقب الليل والنهار، في ارتباط دفء الشمس بالأبخرة الصاعدة من البحار، فتتكاثف وتكون سحباً، ثم تحركها الرياح فما تلبث أن تتحول إلى مطر يروي الأرض الميتة، فتدب فيها الحياة وتنبت، وتتحول إلى رقعة خضراء سندسية تمتع الأبصار «وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت، وأنبتت من كل زوج بهيج» (٢).

«الله الذي يرسل الرياح، فتثير سحاباً، فيبسطه في السماء كيف يشاء، ويجعله كسفاً، فترى الودق يخرج من خلاله، فإذا أصابت به من يشاء من عباده إذا هم يستبشرون* وإن كانوا من قبل أن ينزل عليهم من قبله لمبلسين» (٣). هذا الإحساس العام الذي يكشف ضمنياً عن الإيقاعات المنظمة للكون بين الجذب

(١) القرآن: سورة آل عمران: الآية ١٩٠، ١٩١.

(٢) القرآن: سورة الحج: الآية ٥.

(٣) القرآن: سورة الروم: الآية ٤٨.

والخصوية، بين الموت والحياة، بين الظلمة والنور، هو بلا شك الذى أوحى بالإيقاعات المنعكسة فى الرسوم الهندسية، والمحورة من الطبيعة، والمستمرة بلا بداية ولا نهاية فى سيل لا ينقطع، يكسو الجدران، والقباب، والأبواب، والمنابر، وصحائف القرآن، انظر الشكل ٥٦، ٥٧، إنه الفن الإسلامى الذى ربط الإنسان بخالقه فى نظمه المستمرة، وجرد له التعبد ليرتفع من الخاص إلى العام، ومن الوقتى إلى الدائم الخالد. فالتجريد الإسلامى لغة الشمول، وتجسيد لحس الجماعة، واعتراف بوحداية الله الذى لا شبه له.

٣٣. الإيقاع المشترك

الإيقاع مصطلح يستخدم فى مجالات مختلفة من النشاط الإنسانى، وبخاصة الفنون، ويعنى ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة، والتغير. فإذا قذفت بحجر فى الماء، انبثق عن هذا القذف دوائر تتسع تدريجياً حول مكان سقوط الحجر. وهذه الدوائر تجمعها وحدة، باعتبار أنها كلها دوائر تنبع من حركة واحدة، أما التغير فيها فيتوافر فى تنوع محيط كل دائرة متسعة، إلى أن تخبو الحركة الدافعة للإيقاع فتتلاشى الدوائر. ويلاحظ فى الإيقاع ظهور عملية التتابع، فكل دائرة فى المثل السابق تتبعها دائرة أخرى، وتوالى الدوائر يولد الحركة، ولذلك فالإيقاع ديناميكى، وليس إستاتيكية. وهو ظاهرة تمثل الحياة فى أنصع صورها فى الشعر والموسيقى، والغناء، والرقص والفن التشكيلى بأنواعه: تصوير، ونحت، وحفر، وزخرفة، وفن العمارة وأنواع الفن التطبيقى.

ويتوافر الإيقاع فى الطبيعة، ومنها يستمد الفنان وحيه فيكشف عن أنظمتها الإيقاعية، ويبرزها فى نوع الفن الذى يمارسه. ففى زهرة تتكرر أشكال الأوراق، والبتلات، والسبلات، كما تتكرر الثمار فوق الشجرة، لكن يندر أن تجد ورقة مطابقة للأخرى، أو ثمرة تنسخ زميلاتها. فالطبيعة وهى تكرر العناصر، تعطى لكل عنصر شخصيته ولامحه، وهذا العنصر يعتبر أداة التردد حيثما يتكرر، فيحدث الإيقاع. ويمكن تحديد الإيقاع على أنه تكرار منتظم لنغمة أو عنصر، وهذا التكرار يتميز فى تنوعه بالاتساع والضيق، والارتفاع والانخفاض، بالغلظة والرقّة، بالطول والقصر، ويحدث الحركة المعبرة المؤثرة فى كيان الإنسان، والتي تجعله يهتز بدوره ويتحرك.

كنت أستمع إلى موسيقى «اشتراوس» فى قاعة كبيرة فى لندن، احتشد فيها الوف المستمعين، وكان الطابق الأرضى للوقوف منهم، فكان من روعه تأثير إيقاع «الفالس»، أن اهتزت كل الأجسام البشرية فى أماكنها علواً وانخفاضاً وهى

تتجاوب مع هذا اللحن الذى حرك فيهم شيئاً كامناً، لهذا فإن تكشف الإيقاع هو الذى يؤدى للطرب. وللمتعة، والتسامى.

وللإيقاع جانب فى كياننا البشرى، وهو الذى تقوم عليه حياتنا. فالدورة الدموية تتحرك فى إيقاع متكرر منتظم، يرتبط به إيقاع التنفس المتواصل: الشهيق والزفير، واتساع الرئتين وضيقهما، ومعدل حرارة الجسم، «٣٧ درجة» وانتظام النبض أو ضربات القلب، وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة. كما أن الإيقاع يتوافر فى الكون ذاته: فى تعاقب الليل والنهار، وفى تقابع فصول السنة، ودوران الأرض حول الشمس، وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض، «لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل فى فلك يسبحون»^(١)، وكل شىء ينتظم بإذنه فى إيقاعات متواصلة، فامتداد الريح يحرك الموج، وينفخ القلاع فيدفع بالسفن الشراعية إلى الأمام، كما ينظم الكثبان الرملية فى أشكال منتظمة متتالية، ويحرك السحب، ويولد البرق والرعد، وينزل الأمطار، فيحى الزرع، فتأكل الأغنام، فينمو الصوف الذى نصنع منه الملابس والسجاد والأقمشة التى تقينا الريح والبرد، بما تنفحه من دفا يعيننا على مجابهة ظروف الحياة وأحوالها المتغيرة.

وتواصل الإيقاع هو الذى يولد الحركة، والحركة المنتظمة إيقاع، والإيقاع المنتظم حركة، والحركة ضد السكون، لذلك فإن الحركة ترمز للحياة، أما السكون فيرمز إلى الموت. والحياة إيقاعات مرتبطة بعضها ببعض، أما الموت فهو فناء هذه الإيقاعات واندثارها. لهذا فإن الفنان حينما ينجح فى تعبيره التشكيلى، فإنه يحوله إلى إيقاعات ترتبط بالحياة، وتتصل عضوياً بكيان الإنسان، فيهتز لها ويطرب. ومشكلة الإيقاع فى الفن التشكيلى أنه لا بد أن يكون مضمراً متضمناً يدخل فى نسيج كل جسم، وفى لحمه ودمه، حتى يكون عنصراً واضحاً من طبيعته، ولا يصح فرض الإيقاع على طبيعة الأجسام التى يلعب بها الفنان، فهذا

(١) القرآن: سورة يس، الآية ٤٠.

يحولها إلى أشكال زخرفية، سطحية، آلية مفككة يضعف معها كيان العمل الفني وطبيعته الإبداعية. لذلك لابد أن يكون الفنان على وئام مع الطبيعة حين يتفاعل معها، ليكشف سرها الإيقاعي، ويعبر عنه في لوحاته محملاً بشخصيته الفريدة. وصورة فان خوخ: «المقعد الأصفر» رقم (٦٨)، مليئة بالإيقاعات فالكرسی له كيان معماري يتوسط الغرفة التي يمكن أن تعتبر اتساعاً لهذا الكيان ومجالاً ملائماً لاحتوائه. وتركيب المقعد ذاته على هيئة أشباه منحرفات، تبدأ من القاعدة وتتجه إلى أسفل حيث الوصلات التي تمسك بالمقعد، فهي تكرر نسبي لشكل القاعدة مع التنوع، ومسند المقعد هو من لحم ودم القاعدة وينتمي إليها. أما أرضية الغرفة فعلى شكل أشباه منحرفات في ميل مغاير لدرجة ميل الكرسي، ولعل هذا مقصود لتبرز إحداهما على الأخرى. أما الباب، والجدار الخلفي، وحوض الزرع، فهي أشكال معمارية تواكب نفس الإيقاعات وتؤكددها.

ولو أن الصورة تظهر هنا بالأسود والأبيض إلا أن أصلها يحمل قدرة الفنان على خلق الإيقاعات اللونية في وحدة وتماسك مميزين لشخصية فان خوخ التاريخية. فرسم الفرشة، وعجينة التصوير التي نسج بها الحائط بأزرقات مخضرة، والمقعد بأصفرات مخضرة، والأرضية ببنيات مخضرة، والإيقاع اللوني القائم في تكرار الخضار بأنواع مختلفة - كل هذا أحدث الربط في توافقات الصورة. كما أن الصورة تحوى نسيجاً إيقاعياً لكل كيان بما يتلاءم معه: فنسيج الحائط استمد من ملمس أنعم من خوص قاعدة الكرسي، الذي ظهر بتفاصيل أدق من نسيج الأرض.

ومهما وصف الناقد، لتقريب فكرة الإيقاع والحركة لذهن القارئ، والمتفرج على الأعمال الفنية، فتذوق الإيقاع والحركة سيظل أمراً له سحره الغامض الذي يتفوق كل وصف، لما يحمله من وحدة متينة هي نفحة من نفحات الخالق، يهبها للفنانين ذوى المواهب.

٣٤. الإيقاع اللانهائي في الزخرفة الإسلامية

لا شك أن الزخرفة الإسلامية لها طابع مميز. إذا قورنت بغيرها من الزخارف التي أنتجت عبر العصور. وأهم ما يميزها عملية التكرار والاسترسال بغير حدود، هذا التكرار الذي يحكمه أساس رياضي، ومنطق عقلي، لإيجاد العلاقة بين وحدة وغيرها، في إطار هذا التكرار المستمر الذي ميز الزخرفة الإسلامية. وليس هذا مجال تصنيف لشتى أنواع الزخارف الإسلامية التي تزخر بها العصور، فالحديث يدور حول تأمل عينة من تلك الزخارف تعكس هذا الإيقاع اللانهائي الذي لم يتحقق عفواً، وإنما بتأملات عقلية كبيرة، تدل دلالة قاطعة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقاً رياضياً هندسياً يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل، والتكرار البسيط والمتضاعف، فيولد أنغاماً زخرفية أكثر تعقيداً وعمقاً، نتيجة إحكام هذا التكرار، وضبط شكله وقيمه الجمالية.

تأمل على سبيل المثال، الزخرفة التي هي عبارة عن مربعات متكررة في صفوف طولية وعرضية، إلا أن كل مربع فيها منقسم بالطول أو العرض وبالتبادل، إلى نصفين متساويين، هذه هي الأوصاف التي تلوح لأول وهلة حين يوصف هذا المثال بطريق مباشر وبلا خيال، أي تلميذ يستطيع أن يوجد هذه المربعات المتلاصقة والمقسمة طولاً أو عرضاً، لكن المتأمل المدقق يجد أن هناك وحدات إيقاعية جديدة أوجدها هذا التكرار، وبقليل من الظل سيظهر، فكأن هذا النوع من التكرار الإيقاعي أحدث تكاملاً بين العنصر وأرضيته، إذ أن العنصر يشبه الأرضية، والأرضية بالتالي تشبه العنصر، وكلاهما يتكرر بلا انقطاع ليكسو أي فراغ لا نهائي يمكن تصويره على قطعة قماش أو بلاطات قيشاني، فالفنان المسلم في الحقيقة تكشف في هذا المثال معادلة إيقاعية، تكشف شكلاً يتعادل مع أرضيته، وبالتالي يتم أحدهما الآخر، لتبرز من خلال التكرار الوحدة الإيقاعية المسترسلة. والتي لا تقطع.

وفى أشكال أخرى يظهر الإيقاع المسترسل أكثر تشابكاً وتعقيداً، فهو يأخذ عين الرائى مرة بزاوية ميل ترتفع تدريجياً ناحية اليمين. ومرة أخرى ترتفع بزاوية مضادة تجاه اليسار، فتارة يأخذك التكرار ، وبخاصة فى المربعات المتوسطة الصغيرة، فى اتجاه رأسى إلى أعلى، وتارة أخرى يجرك معه أفقياً إذا دارت عينك أفقياً مع المربعات، وقد أمكن بتحليل الأساس الإيقاعى لهذه اللوحة الزخرفية إدراك أنها تتكون من ثلاثة مربعات رأسية، وثلاثة أخرى أفقية، وخمسة رأسية، ثم ثلاثة مربعات أفقية، وثلاثة رأسية، وخمسة أفقية، وهكذا يسترسل الاتجاه الهندسى فى تواصل بزاوية ٤٥° تقريباً، ويتكرر هذا الاتجاه بحيث يتوازى الأفقى مع الأفقى، والرأسى مع الرأسى، ليحصر مربعات فى الوسط بزاوية ٤٥° فى اتجاهين متضادين، وفى أثناء التكرار تتوالد أشكال كل منها أشبه بالعمدة، وإحداها تظهر عمودية على الأخرى ويتوسطها المربع.

ويظهر من هذا النظام أن هناك رأساً مفكراً درس هذه التقابلات وما تحدثه بينها من أشكال متوالدة، وفى إطار الالتزام بتكرار (٣، ٣، ٥) مع التنوع، أنتج كياناً أشبه باللحن الموسيقى الغنى باتجاهاته الموزعة توزيعاً جيداً، تجاه اليمين وتجاه اليسار.

وليس من اليسير حصر تلك الأشكال الهندسية الزخرفية الإسلامية، فهى تتوافر فى التراث الإسلامى من المحيط إلى الخليج، تشاهد محفورة على الخشب فوق المنابر، والكسوة الخشبية للجدران، وكبرى المقرئ ، والأبواب، وحديد النوافذ، والسقوف، وبعض المنسوجات، والمطبوعات الإسلامية، إنها حقاً ل ذخيرة كبيرة، أن الأوان أن ندرسها ونوظفها، ليستمر التراث الإسلامى ينبضه مع الروح الإسلامية الناهضة.

والفكرة المثيرة وراء هذا النوع من الزخرفة، فكرة فى الغالب كونية، استلهمها الفنان المسلم من وحى التوجيهات الإسلامية ذاتها ، وفى القرآن آيات كثيرة تذكر

بالإيقاع الكونى المستمر، والمطر، والذي لا يعرف له بداية أو نهاية، فهو متدفق كتيار الماء لا ينقطع «لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار. وكل فى فلك يسبحون» (١). «يقلب الله الليل والنهار، إن فى ذلك لعبرة لأولى الأبصار * والله خلق كل دابة من ماء، فمنهم من يمشى على بطنه، ومنهم من يمشى على رجلين ومنهم من يمشى على أربع . يخلق الله ما يشاء. إن الله على كل شىء قدير» (٢) «إن فى خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب» (٣). «تولج الليل فى النهار، وتولج النهار فى الليل، وتخرج الحي من الميت، وتخرج الميت من الحي، وترزق من تشاء بغير حساب» (٤). «أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج * والأرض مددناها والقينا فيها رواسى، وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج * تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» (٥) «أنتم أشد خلقاً أم السماء بناها * رفع سمكها فسواها * وأغطش ليلها وأخرج ضحاها * والأرض بعد ذلك دحاهها * أخرج منها ماءها ومرعاها * والجبال أرساها * متاعا لكم ولأنعامكم» (٦).

هذه الآيات البينات تذكرة للمؤمنين بالإيقاع النظامى المسترسل اللانهائى، فى شتى مخلوقاته سبحانه وتعالى. فالأرض والسماء، والشمس والقمر، والنهار والليل، والحياة والموت، إلى آخر ما جاء فى الآيات الكريمة، إنما كلها مقابلات مستمرة، متكررة بلا نهاية، بل ومتداخلة ومترابطة، انظر بتأمل «وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج» اليس فيه دلالة على استرسال الحياة نتيجة وجود الزوجين الذكر والأنثى، واللذين ببلقائهما معا تحدث الولادة الجديدة، وهى رمز لاستمرار الحياة «تبصرة وذكرى لكل عبد منيب» (٧).

فهذا المعنى اللانهائى عكسه الفنان المسلم فى زخارفه، فجاءت تحمل الفلسفة

-
- | | |
|------------------------------------|--|
| (١) القرآن: سورة يس آية ٤٠. | (٢) القرآن: سورة النور، آية (٤٤ - ٤٥) |
| (٣) القرآن: سورة آل عمران، آية ١٩٠ | (٤) القرآن: سورة آل عمران، آية ٢٧ |
| (٥) القرآن: سورة، ق، آية (٨٦) | (٦) القرآن: سورة التازعات، آية (٢٧ - ٢٢) |
| (٧) القرآن: سورة: ق الآية (٨٦) | |

الإسلامية بصدق، والمدلولات التشكيلية لهذه الفلسفة هي ثقافة ضرورية لكل مواطن مسلم، حيث يجب أن يتاح له تذوقها وتوظيفها في شتى أنواع السلع في حياته، لتستمر بالتالي، وتظل رمزاً لفلسفته وإيمانه. ومجال ذلك كله في التربية الفنية داخل المدارس وفي المتاحف الإسلامية خارجها. لقد آن الأوان أن يتبصر رجال التربية الفنية في تلك الأصول، ويأخذون منها دروساً تنتقل لأبنائهم وبناتهم في المدارس، ليعشقوا تراثهم الإسلامي، ويشبوا ذواقين له ومحافظين عليه.

باب الثامن

القيصر الحضارية للفن التشكيلي

٣٥. الفن والحياة

قد يظن البعض أن الفن بوجه عام، والفن التشكيلي بوجه خاص، ليس له صلة بالحياة التى يحياها الناس فى يومهم وغدهم، سعياً وراء لقمة العيش التى تبقيهم أحياء، وهم يظنون أن كل ما لا يتصل بلقمة العيش وييسرها لهم، إنما يعد ضرباً من ضروب الترف التى غالباً ما تكون بعيدة عن رجل الشارع، وبالتبعية عن العامل، والفلاح، وكل شخص كادح، وبهذا المنطق يصلون إلى الادعاء بأن الفنانين فئة من الناس خارجة عن المجتمع ومتطلباته، تعيش فى صوامع خاصة معزولة كل الانعزال عن قضايا الحياة اليومية، وكلما ازداد عمق الفنان فى البحث عن أساليب مبتكرة لتعبيره، زادت الهوة بينه وبين الجمهور الذى لا يرى فائدة مباشرة لما يكشفه الفنان من تقنيات أو أساليب تعبيرية.

ويجب فى هذا المجال التفريق بين الفنان، ومدعى الفن - بين العمل الفنى الأصيل والعمل المزيف - بين صدق التعبير، وبين أدائه بحس ميت لا ينقل المشاعر، ويجب التسليم أيضاً بأن الفنان قائد، وليس تابعاً، وعلى ذلك فإنه لا يتزلف إلى الناس، بقدر ما يرفع رؤيتهم إلى آفاق أرحب من المستوى الضيق الذى يعيشون فيه. لهذا فإن صلة فنه بالحياة صلة وثيقة. فالحياة الإنسانية بمأسيتها وأفراحها، بمرها وحلوها، بشقائها ومتعتها، هى التى تلهم الفنان ليقول رأيه مجسداً فى كل ذلك. فالحياة تبعث الفن، أما الفن فيرفع مستوى هذه الحياة، فيهدبها، وينظمها، ويعطى البصيرة فيها ويخرجك بحكمة حولها، وأما المصورون، والنحاتون والمزخرفون، والشعراء، وكتاب القصة، والموسيقيون، والمنشدون، والراقصون، ومصمموا الأزياء - فكل منهم فنان من نوع معين، يحس الحياة بعمق، ويترجمها بالصورة والأداة التى تتفق مع منهجه، لذلك فإن كلا منهم يصوغ الحياة فى قالب الفنى الذى يحولها إلى بصيرة، وإلى حكمة، وإلى تأمل، وإلى وعى بخيرها والامتنعاض من شرورها. فكأن الفن بذلك يصور

الحياة للناس بتركيز يقدمها فى مواقف مستشكلة، ويتساءل عن حلول أو يهدى إلى حلول فيرفع من مستوى الحياة، ويسير الناس مهتدين بالخط الذى حدد الفن مساره.

وحينما صور الفنان الفرنسى «دلاكروا» لوحته المشهورة: «الحرية تقود الشعب»، ترك أثرا يلهب حماس كل من رآها، جسد فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسى وتتقدم الخطى، غير عابئة بأشلاء الذين يقفون فى طريقها، فى جو كله تكسير للقيود، إن الصورة مازالت باقية فى متحف «اللوڤر» بباريس، رمزاً لتلك الحقبة من حياة الشعب الفرنسى حين ثار على الطغاة فى سبيل حريته.

وحينما جسد «محمود مختار» تمثال «نهضة مصر» الذى يقع حالياً أمام جامعة القاهرة، عبر عن هذه النهضة بشخصيتين رمزيتين: إحداهما لفلاحة مصرية تمثل مصر المعاصرة وهى تستنهض بيدها نموذجاً للشخصية الثانية - وهى لأبى الهول، تحاول أن تحركه من ثباته. والتمثال رافق ثورة ١٩١٩، وجسد المعنى الذى يجسد كل مصرى فى حياته وهو يكافح فى سبيل إخراج المستعمر الإنجليزى من أرضه.

وحينما صور «بابلو بيكاسو» لوحته الشهيرة «جورنيكا»، كان يصور مأساة تلك القرية الأسبانية التى أمطرها النازى بوابل من القنابل، فأصبحت أشلاء تئن من هذا الظلم وتستثير بنى الإنسان لاستنكاره. فموضوع تعبيره استمد من طبيعة الحياة التى تدور حوله، وانفعل به، وترجمه بالصورة التى خلده ليعبر عن قسوة الإنسان فى القرن العشرين.

وحينما تتذكر روايات بعض الكتاب العرب، مثل: «أرض النفاق» ليوסף السباعى، أو «بين القصرين» لنجيب محفوظ أو «الرصاصات فى جيبى» لإحسان عبدالقدوس، وتتساءل من أين لهم بهذه المعانى، والشخصيات، والمواقف التى ضمنوها رواياتهم؟ ليست وليدة صراع الحياة الذى أحسه كل كاتب، فترجمه بشخصيته المميزة؟ أليس النفاق فى منهج السباعى، هو انعكاس لصورة

النفاق التى يئن بها المجتمع الشرقى المعاصر، والتى تتسم به شريحة كبيرة من الحياة؟ أليس ما عكسه نجيب محفوظ فى روايته عن شكل للعائلة المصرية فى أثناء ثورة ١٩١٩، يبين واقعية الأب والأبناء والزوجة، وأحداث التاريخ فى الوطنية، ومكافحة الاستعمار الجاثم؟ كل هذه صور جسدها نجيب محفوظ لتعكس حقيقة الحياة فى فترة معينة. كما أن رواية إحسان عبدالقدوس، تصوير لمواقف الجنود فى إحدى الحروب مع إسرائيل، فالكاتب يعكس فى قصصه ورواياته ما يدور فى الحياة، لكنه باعتباره فناناً، لا ينقلها كما هى، وإنما يصوغها من وجهة نظره الحساسة، وهو فى ذلك يضيف ويحذف، يوفق ويستبعد، ليخرج بالنص الذى يثير القارئ أو الراى.

وعلى ذلك فالفن مهما اختلف مظهره، مرتبط بالحياة أشد ارتباطاً، الفن ينقى الحياة ويصفيها، ويشرح أخلاقياتها وينقدها، ويصورها بحلوها ومرها، لكنه يعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاماً وأفضل خلقاً، وأعمق مغزى، الفن يعدى الناس بحسه المرفه، فيرفع من مستوى حسهم، ويوضح الرؤى التى تغيب عن الناس بحكم انشغالهم بأمور يومهم، يوضحها بصورة جمالية واعية، فيزدادون وعياً بها، ويتحسن سلوكهم حين يجدون أنفسهم أمام صور من الغدر جسدها الفن، فيثورون عليها، وأمام صور من التضحية والفداء والوطنية، فيقبلون عليها. وتتنوع تلك الصور بتنوع بصيرة كل فنان، كما تتأكد رسالته ويتم دوره فى الحياة، بقدر تأثيره فى جمهوره واعتناق هذا الجمهور لمبادئه. لذلك فإن الفن والحياة مرتبطان: أحدهما يعطى للآخر، ويؤثر فيه، ويتأثر به. وإذا انفصل الفن عن الحياة، اضمحلت الحياة وضمحل الفن، وخسر الإنسان أحد عوامل التقدم نحو المدنية.

٣٦. الفن التشكيلي والتراث

تعتبر الصلة بين الفن التشكيلي والتراث من القضايا الشائعة التي يختلف حولها العلماء، فمن قائل أن الفن بدون تراث، ثرثرة فردية غير مفهومة، وعلامات على الورق أو على قماش التصوير، لا تنقل أفكاراً أو مشاعر من جيل إلى غيره، ومن تحدث أيضاً بأن الفن إذا اعتمد على التراث كرر نفسه، وأصبح عبداً لما سبقه، وانتهى الحاضر بصورة مشابهة للماضي، ينمحي فيه الابتكار، وتضمحل الإضافة الجديدة.

ويظهر جوهر القضية من خلال الصراع بين هذه الآراء، فما الذى يعنيه التراث هنا حقيقة؟ يعنى تجارب السلف المنعكسة فى الآثار التى تركوها: فى المتاحف، أو المقابر، أو المنشآت، أو المخطوطات، ومازال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر، إن التراث يعنى أيضاً الملاحظات الزاخرة التى أدركها الموهوبون فى الفن عبر العصور، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الإدراك السخى الذى تنحنى أمامه الرؤوس تقديراً. والتراث يعنى ما وصلت إليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور، أى منذ أن استطاع الإنسان أن يخطط فى الكهف، حتى العصر الحديث.

ويمكن رؤية القضية بنظرة نمو حضارية. فلو أن الفنان المعاصر اقتصر فى تعبيره على خلجاته العارضة، لكان أداؤه أشبه بتعبير الطفل الصغير الذى تبهره الأحداث لأول وهلة، ولا يتعمق فى نظرته لأبعد من الاستثارة الخاطفة الأولى، لكن تراث البشرية سار شوطاً أبعد بكثير من التعبير العارض للطفل، سار بتعمق تدريجى فى تكنولوجيا الأداء، وإحكام العلاقات، والتبصر فى القيم الفنية، والإضافة المستمرة بسيل لا ينقطع من الرؤى الجريئة، التى كان يسهم بها كل عصر إضافة لما كشفه العصر الذى سبقه، حتى أصبح الرصيد المتاح فوق مستوى الإنسان الفرد، وأكبر من إمكانياته الطبيعية. فالإنسان العادى لا يستطيع أن يستوعب التراث على مدى حياته الزمنية المحددة التى متوسطها ستون عاماً،

فأنى له أن يستوعب ما تركه الإنسان البدائى، أو المصرى القديم، أو الاشورى، أو اليونانى، أو الرومانى، أو العصر الإسلامى، أو عصر النهضة، أو ما قبل ذلك أو بعده حتى العصر الحاضر. أنى له أن يستوعب ما سجله الإنسان من علاقات خطية، أو لونية، أو علاقات بين الكتل والأحجام والأضواء، عبر العصور. إنه قد لا يستطيع أن يتقن فى حياته أكثر من شريحة واحدة محددة. والفرق بين فنان وآخر هو مقدار ما يستوعبه من حكمة الماضى وتجاربه، فكلما كانت له قدم راسخة فى تراث أجداده، كلما دل ذلك على عمق نظرته، والمهم فى عمق هذه النظرة أن يخرج منها بالجديد، لكنه لو ظل سجيناً للمأثور من الماضى، لانتهى بأداء أكاديمى ميت، فاقد الروح، فالفنان بقدر ما يستوعب، لابد أن تكون له وجهة نظر مفسرة ومعبرة عما هو جديد، فإضافته، أو إعادة صياغته للمألوف، تساعد على إحراز التقدم والتطور.

لقد أضاف «ميكल أنجلو» لعصر النهضة، قوة البناء الجسمى بمفهوم فنى للتشريح، وإيقاع الحركة، وإضافته بنيت على استيعابه للفنيين الرومانى، واليونانى، حتى أنه باع تمثالاً أثرياً وهو فى سن السادسة عشرة، ولم يتبين المشتري أنه خدع فيه، حيث إنه لم يكن تمثالاً رومانياً أثرياً وإنما كان نسخة من صنع ميكل أنجلو، وإن دلت هذه الحادثة على شيء، إنما تدل على مقدار حرص هذا الفنان فى نشأته، على استيعاب تراث أجداده بمنتهى الدقة فى النقل، لدرجة الخديعة. وسنجد باستعراض كل فنان مشهور، أنه ما كان ليشتهر ويذيع صيته. إلا بفضل استيعابه لتراث معين، وإضافة إليه. الأشكال: ١٣، ١٤، ١٧، ٢٣، ٤١. أضاف «رمبرانت» عامل الضوء، كعنصر من عناصر التشكيل الفنى بجانب اهتمامه بالتعبير الدقيق عن التجاعيد فى الوجوه الإنسانية التى صورها، وتُعكس ما فعله الزمن بأشخاصه فى فترة الكهولة، الأشكال (١٦)، (٢٨)، (٥٦) كان «روبنز» مهتماً بالتعبير عن الأجسام البشرية، وبخاصة النساء، وكان شغوفاً بإبراز عامل البدانة، ولمس البشرة، ووهج اللون الحى الذى ينعكس فى الوجنتين شكل (٨٠).

إن كلا من هذين الفنانين كان يستوعب التراث، حمله فى دمه، وفى مقومات شخصيته، ثم عكسه بصورة متجددة فيها مذاقه الفردى، فى سلسلة أعماله.

وهناك من التراث، عبارة عن مقدمة سفينة مصنوعة من الخشب من نهر الشلد ببلجيكا، بين القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد، وهى تتضمن جانباً تعبيريّاً مثيراً لحيوان خرافى، فاتح فكيه فى إيقاع دائرى منسجم مع دوران الرأس، وتبرز الأسنان على شكل أهرامات مثلثية، بينما تظهر على الرقبة تقسيمات على هيئة معينات، أشبه بالتقسيم الذى يظهر على جسد الحية الرقطاء، والمعينات تردد أشكال الأسنان. أما العين فهى دائرة، ودوران العين يتمشى مع دوران كل من الفم، والرأس، والشكل فى مجموعته مخيف، نجح الفنان فى أن يحمله انفعال الخوف، ليرعب الأجسام العدوانية التى تعترض طريقه، وكأنه يحذرهما لتبتعد عنه. ويلاحظ أن تشقق الخشب الذى صنعت منه مقدمة السفينة الموضحة، زاد من قوة الجانب التعبيرى الدراماتيكي المقصود.

وحيثما تثار صلة الفن التشكيلي بالتراث فى هذا المجال، يمكن أن تذكر التجريدات الحديثة فى التصوير، والنحت، وكيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية فى تعبيراتها، كما هو الحال فى أعمال «هنرى مور»، و«بربارا هيبورث». ونظرة إلى هذا الجسم المثير، يمكن أن تلهم الفنان الحديث كثيراً من تنظيماته، فقد يبدأ الفنان الحديث من حيث انتهى زميله القديم، ويوفر على نفسه مشقة البحث والكشف فيما سبق أن قيل، ليتفرغ للإضافة الجديدة الملائمة لعصره. شكلا: ٣٢، ٤٨.

٣٧. الفن والأخلاق

ثمة صلة بين الفن، والأخلاق.. ما طبيعة هذه الصلة؟ أهى إيجابية أم سلبية، متوافقة أم متضادة؟ يقول أحد النبلاء «إن الأخلاق انتظامية، بينما الفن ابتكارى». معنى ذلك، أن المنهج الأخلاقى للسلوك اليومى يتبع قوالب وقواعد متعارفاً عليها بين الناس، ويحاول الناشئ أن يعرفها ويتوارثها من الشخص البالغ ليكون مثله فى النهاية، عضواً فى المجتمع. أما الفن، إذا ما اتخذ قالباً مسبقاً، صار روتيناً، وانطفأت جذوته، وفقد أهم خصائصه الابتكارية، وهو كشف الجديد والتعبير عنه، وهنا يتضح جانب من الصلة بين الفن، والأخلاق، وهى صلة ظاهرها التضاد، بينما فى جوهرها الإيجابية، والتقدم، وتصحيح المسار، وحمل راية التحرر من المعوقات، والاهتداء بمشعل الرقى إلى آفاق أرحب.

فالتضاد يتضح فى أن الأخلاق قواعد للسلوك السوى متعارف عليها، بينما الفن رؤى جديدة متجددة، والأخلاق نواميس معروفة من قبل، أما الفن فمناهجه لا تعرف إلا عن طريق الخوض فيها والانتهاه بالنتائج الجديدة غير المعروفة مسبقاً. والأخلاق تكرر للماضى المعروف، فى حين أن الفن كشف للمستقبل المجهول. وحينما يسير الإنسان مع المنهج الأخلاقى المتوارث، فهو تابع، لكنه حين يتبع المنهج الابتكارى فى الفن، فهو قائد، التزامه بالحقيقة المكتشفة الدائمة إلى أن يظهر ما هو أجد منها.

لو ضرب مثل بالرواى الذى يعرض فى قصته شخصيات مختلفة تتفاعل بعضها مع بعض فى إطار الفكرة التى يريد التعبير عنها، والتى تمثل أحياناً نوعاً من الغرابة لما هو سائد - لوجدنا أن الخير والشر اللذين يعرض لهما، مفهومان نسبىان فى إطار الحوادث. ليس الفنى دائماً الشخص الأخلاقى النافع للناس، فرب فقير على شح ماله، أنفع لهم، وليس من المحتم أن السرقات تقع دائماً فى

الأوساط الفقيرة المعدمة، فكثيراً ما يتضح أن صاحب المال يزداد مالا بطرق غير مشروعة، وعلى هذا الأساس يضع الكاتب أخلاقيات روايته بصورة قد لا تتفق مع المنهج الأخلاقي المتداول، بل تعرض لصور من شأنها أن تهز كيان الأخلاق الدارجة، بحثاً عن أخلاق من نوعية جديدة تجلّ الإنسان أكثر تبصراً في الحقيقة. يلمح الحكمة في كل موقف. ففي مسلسل «أفواه وأرانب» الذي ألفه «سمير عبدالعظيم» على سبيل المثال كان هم مؤلف القصة أن يجعل الوفاء، والشهامة، والصدق قيماً مرتبطة بالبيئة الشعبية الأصيلة، رغم كل التعاسة التي يعانيها أفراد هذه البيئة من جوع، وفقر، وحرمان - أكثر من ارتباطها ببيئة ذوى الجاه والمال والسلطان، وإمكانية التفرنج والسفر إلى الخارج والحصول على أعلى الشهادات. حاول أن يعطى مؤلف القصة فكرة عن أن الجوع لا يؤدي بالضرورة إلى الانحدار بالشرف، في حين أن الغنى قد تلازمه غشاة، ويكتنفه الزيف والمراعاة، وخداع النفس، مما لا يوجد في البيئة الشعبية الأصيلة.

حينما خلق الله الجمال، لم يقصره على طبقة دون أخرى، لم يجعله حكراً للأغنياء ونقصاً عند الفقراء، بل إن الحديث النبوى الشريف أكد أن الغنى مسألة نفسية ذاتية: «ليس الغنى عن كثرة العرض، ولكن الغنى غنى النفس»، يقول المثل الأمريكى: «الجمال ما غاص تحت الجلد»، وكما يقول الشاعر العربى:

ليس الجمال بأثواب تزيّننا إن الجمال جمال العلم والأدب
وهذه الأمثلة تبين أن هناك أخلاقاً ظاهرية تقوم على شكل العرف، لكنها تؤدى فقط باعتبارها تقاليد ومراسم يقرها المجتمع في منهجه العام. وهناك أخلاق ذات طبيعة أخرى، عميقة في النفس البشرية، تؤمن بالقيم التي كانت السعى الدائب للإنسان عبر العصور، تلك الأخلاق تسعى للكشف عن الحقيقة الفائبة، وعن الصدق المستتر لا النفاق الظاهر، وعن جوهر الشيء لا مظهره.

وعندما يختار الإنسان شريكة حياته علي أن ميزتها أنها صاحبة ثروة، وأن كل همه أن يرثها ويستغل ثراءها، فالعرف الأخلاقي السائد قد يعتبره «فهلويًا» وصوليًا، لكن الحكم الأخلاقي الأعظم يدينه على أنه حول الزواج - ذلك الرباط

المقدس . إلى تجارة، وكسر ببل غايته في الحكم الأخير الثراء وسيلة وليس غاية، والمال يذهب ويعود، لكن النفس البشرية، بوفائها وصدقها، بإخلاصها ومحبتها، شيء لا يصنعه المال، ولا يشتري بالمال، ولا يقدر بالمال. لذلك فالحكم الأخلاقي الأخير هو الذي يرتضيه الفن، والذي يتفق مع منهجه.

وفي مجال الفن التشكيلي - وهو لا يستثنى من سائر ضروب الفن، قد يتخذ الفنان طريقاً من اثنين: إما إرضاء نزوات الناس والتحبيب إليهم بالزلفى، لينال إعجابهم الوقتى، وهو فى ذلك يتمثل بالعرف الأخلاقي السائد، وإما ينحو فى اتجاه الطريق الثانى، وهنا فإن خط سيره مختلف كلية، فهو باحث يكشف الحقيقة البصرية للناس، والتي غشيت أعينهم عنها، فهو يكشف الشيء الذى لا يرونه، وعلى ذلك فهو شخص مبتكر بقدر قدرته على كشف هذا المجهول، الذى قد لا يتفق معه الناس فى بداية منهجه، والذي قد يصمونه فيه بشتى الوصمات، لكنه فى النهاية يحقق لبنى الإنسان شيئاً لم يألفوه من قبل، شيئاً لا بد لهم فيه من دروس كثيرة حتى يحسوه ويعوه، ويدركوا ما أضافه بكشوفه، وفى هذه الحالة فإن الفنان التشكيلي أخلاقى أكثر من الأخلاقيات الدارجة، والعرف السائد، ولا يصح أن يقاس بتلك الأخلاقيات المزيفة.

حينما كان «فان جوخ» يرسم فى الحقول فى وهج الشمس، كان أحد الفلاحين يتابعه بنظرة مستنكرة كمن يتساءل: كيف يضيع وقته فى عبث تحت هذه الحرارة غير المحتملة؟ فى حين كان فان جوخ يبدع شيئاً حرر رؤية أجيال بعده، وأعطى دروساً فى تأمل الطبيعة ورؤيتها بألوانها وإيقاعاتها، لم تتيسر لمن قبله. وأصبحت أعماله تحتل مكاناً فى متاحف العالم الهامة، وتفخر هذه المتاحف بما تضمه بين مجموعات من أعمال فان جوخ، الشيء الذى ما كان يستطيع هذا الفلاح أن يدركه بالأخلاقيات العرفية التقليدية الدارجة، بمعنى أن السعى إلى القيم الرفيعة، لا يستطاع الحكم عليه بمنهج أخلاقى دارج، لأن هذا السعى يحمل مقومات الإبداع الذى لا بد فيه من إطار جديد للحكم، ينبعث من حرارة السعى نفسه وقيمه الإنسانية الرفيعة. الشكل ١١، ٦٨، ٧٢.

وحيثما طلب من «رمبرانت» صورة تمثل «حراس الليل»، تتضمن باننج كوك وصاحبه، بهت هؤلاء عندما أعطاهم الفنان صورة تختفى فيها بعض الوجوه فى ظلام دامس، وتظهر أخرى فى نفحات الضوء. ولم يعجب باننج كوك وصاحبه ما ذهب إليه رمبرانت حسب عرفهم الأخلاقي السائد، واستنكروه، بينما هو قد منح الإنسانية رؤية جديدة للضوء فى أعماله التشكيلية، وأوضح أهميته حين يسقط على الأجسام وينيرها، بينما تظهر غيرها فى ظلمة. وهذه الصورة من أهم اللوحات التى يؤمها الناس بكثرة فى متحف أمستردام، ليلقوا نظرة على ما حققه الفنان، غير عابىء بأخلاقيات العصر، فهو لم يتجه برسالته بالتضحية بصدق التعبير وأصالته، أو بحثاً عن الزيف، أو المال، أو عن الزلفى، أو الأخلاقيات العارضة التى ترتضيها جماعة لها عرفها النمطى الجامد! وما نحن الآن أكثر سرورا لأننا نستمتع بالأضواء التى أسقطها رمبرانت على وجوه شخصياته، كما أراد عام ١٦٤٢، ولم يعد لنا اهتمام بشكل باننج كوك ولا بناديه.

وحيثما طلب البابا كليمنت السابع من «مايكل أنجلو» أن يصنع تمثالين للورنزو، وجويليانو، دى مديتشى - فاجأهم الفنان بتمثالين لا يمتان إلى الشخصيتين المطلوبتين بصلة. ولما احتج البابا على ذلك مقرأً أن التمثالين أقرب إلى رمزين لبنى الإنسان، منهما إلى صورتين فوتوغرافيتين للشخصين المرغوبين - قال له مايكل أنجلو متحدياً: «إنه بعد ألف عام سوف لا يهتم الناس بما كانت عليه سحنة كل من: «لورنزو، وجويليانو، دى مديتشى». أى أنه فى نظره، أن القيمة الباقية ليست فى هذه السحنة العارضة أو تلك، وإنما فيما استطاع أن يشكله من إبداع معبر لشخصيتين رمزيتين من خلال التمثالين. بمعنى أصح أنه كان يبحث عن قيم دائمة لها أخلاقياتها المستمرة بالنسبة للبشرية، أكثر مما كان يحاول تحقيقه من إرضاء رغبة عارضة كان يحتضنها صاحب المصلحة أو ممول التمثالين. ولعل هذه القضية توضح إلى أى مدى يلتزم الفنان إرضاء شهوات الناس، ونزعاتهم الفردية الوقتية، المرتبطة بالأعراف المنتشرة.

إن الأمثلة التي سقناها عن: فان جوخ، ورمبرانت، ومايكل أنجلو، تؤكد بوضوح أن الأخلاق التي يسعى الفنان إلى تحقيقها، أكثر تقدماً، وأصالة، واستمراراً، من الأخلاقيات العرفية الوقتية المحدودة في بيئة معينة. وعلى ذلك يظهر أن الفن الذي يحكم الفنانون لمساته، إنما يحمل معه ضمناً، نقداً لأخلاقيات المجتمع، ويحطم في طياته أعرافاً متداولة يظن الناس أنها غير قابلة للجدل. وحينما يعدلها الفن ويعيد صياغتها وتشكيلها، إنما يرسم خطوات جديدة لأخلاقيات أكثر عمقاً، بمعنى أنه يحرر الناس من تذوقهم المترنمة، لينطلقوا إلى تذوق أعماق الأشياء. ولولا وجود الفن بأشكاله وأنواعه المختلفة، من شعر، ونثر، وقصة، وفن تشكيلي: تصوير، ونحت، وزخرفة، وفنون فرعية، كذلك الرقص، والتمثيل، والموسيقى، والغناء، وفن المعمار - لولا هذه الفنون التي يلعب كل منها دوره في إخراج الإنسان من حدوده الضيقة إلى الآفاق الواسعة، لما التقى الناس في المحافل الدولية على القيم العامة، ولظلت كل بيئة قابعة على أخلاقياتها، مقفولة فيها، تحمي نفسها بما استنتته من أعراف لها، شأنها في ذلك شأن سكان كهف أفلاطون، الذين كانوا يعيشون في الظلام ولا يرون إلا أشباحهم معكوسة على أغوار الكهف. كانوا يعتقدون أن هذه دنياهم ولا توجد دنيا أخرى، حتى إذا لمح أحدهم فجوة يدخل منها شعاع من النور، أخذ يزحف حتى خرج منها ورأى الدنيا الحقيقية المثيرة، ذات الألوان، والأشكال، التي تختلف كلية عن الظلمة التي نبت فيها. عاد إلى صاحبه في الكهف، يعظمهم ويشرح لهم ما رآه، لكنهم تنكروا له، واستنكروا ما جاء به، واعتبروه خارجاً عن الجماعة، مفتتاً لشملها، خطراً على أمنها، ففتكوا به بدلاً من أن يفيدوا من تجربته، وفي ذلك شبههم الشاعر بالخفافيش الذين لا يرون إلا في الظلام ولا يستطيعون مجابهة النهار:

ليست خفافيش الظلام إذا مضى تقوى على ضوء النهار بحال
ويتضح مما سبق، أن هناك فارقاً كبيراً بين الأخلاقيات العرفية، والأخلاقيات التي ينهج الفن إلى تحقيقها. الأولى تقليدية، والثانية إبداعية. الأولى محدودة ومعروفة من قبل، ووصلت إلى منهج مترنمة يصعب كسره والانطلاق منه،

بينما الثانية متجددة وابتكارية، وهى من المرونة واتساع الأفق بحيث تعطى نفسها الحرية لهذا الكشف الأخلاقى الجديد.

فلندع الناشئة تمارس الفن بنوعياته، ومختلف أشكاله وألوانه، ليتسم سلوكهم بالأخلاق الأعمق والأكثر دواماً، والتي تقربهم بعضهم من بعض مهما بعدت الشقة أو المسافة بينهم، وتربطهم بالأخلاقيات الإنسانية العامة، التى هى أكبر من حدود البيئة الضيقة. وبالفن يتسع أفق الإنسان ويزداد قرباً من أخيه الإنسان، بما يكشفه هذا الفن من أخلاقيات تخترق حدود: اللغة واللون، والجنس، والمذهب، والسياسة. إن الفن يربط إنسان العصر، بماضيه، وحاضره، ومستقبله، فى إطار الإنسانية جمعاء.

٣٨. الفن التشكيلي والتربية السلوكية

قديماً قال أحد الحكماء «ليس أنفع للإنسان من تلك الأشياء التى لا يجد فيها نفعاً». وصدق قوله، فالكثير من الأشياء التى تقدرها، تقيسها عادة بقدر قدرتها على تحقيق الجوانب المادية فى الحياة، مثل: الماكل، والملبس، والماوى، وكل ما يبقى الإنسان حياً، أى كل ما يسد رمقه، ويصلب أوده، وكثير من الأشياء الأخرى التى لا تحقق مباشرة هذه الماديات، ننبذها جانباً لأنها لا تتمشى مع لقمة العيش، ويظهر ذلك جلياً فى الشعوب النامية التى تبذل جهداً كبيراً فى تيسير الأمن الغذائى للمواطنين.

والفنون - على شتى أنواعها - لا يمكن أن تحظى من ميزانية الدولة النامية، بالنصيب اللائق، لأن ذلك يعد ترفاً ويتعارض مع تأمين لقمة العيش لسائر الشعب. بمعنى أصح أن الفن هنا مجنى عليه، لأنه فى نظر القيادات فى البلاد النامية، لا يطعم خبزاً. وحينما تقع تلك الشعوب فى هذا الخطأ، تنتهى حتماً إلى ثقافة ضحلة، وإلى سلوك بين المواطنين، أقل ما يوصف به إنه غفل، لم تصل إليه يد الصقل، والتهذيب، والرقى. لذلك يبدو غشياً، والغشومية تعنى أداء السلوك بطريقة ناشزة، نابية، أنانية، وتسبب النفور والفرقة. وهنا يظهر أن السلوك ليست له قواعد متعارف عليها، أو أطر للحركة متفق على أصولها. ويتحقق هذا الاتفاق بعملية نمو لا شعورية، وهى ليست كالقانون المكتوب الذى لا ينفذ فى غفلة رجل البوليس، والذى يتوقف تنفيذه على جهاز الرهبة المتسلط الذى يعاقب كل من يخالفه، لكنه سلوك تلقائى يفعله الناس لإيمانهم به، نتيجة للقيم التى تغلغت فى عروقهم منذ نعومة أظافرهم.

فالفرد يتفاعل مع تلك القيم الحضارية التى يتأثر بها سائر الأشخاص المثقفين، الذين يعيشون فى محيطه، ولكى يكون السلوك اجتماعياً، جمالياً، أخلاقياً، وعلمياً - وهى صفات متداخلة ومركبة، يجب أن تتوافر أرضية ثقافية

تنعكس فى مجموع العادات الخاصة بالتعامل بين سائر البشر، التى تترسب فى النهاية فيما هو خير أو شر.

وكثير من الناس ينظرون إلى الفن التشكيلي على أنه مجرد صورة، أو قطعة نحت، أو خزف، لا تخرج عن أن لها كياناً جميلاً، مثيراً للانفعال، والواقع أن الفن التشكيلي لو نظر إليه من وجهة التربية، لظهرت له أبعاد أخرى أكثر خطورة، وهى مساهمته بالتأثير الجمالى الحضارى فى سلوك الناس، سواء الذين يمارسونه، أو الذين يتذوقونه. فالفن التشكيلي يرتبط بالرؤية البصرية، وصقل الحس اللمسى. فالرؤية سلوك للعين حينما تدرك اللموسات وتتعرف عليها، وهذا الإدراك قد يقتصر عند بعض الناس، على العملية الميكانيكية التى تترجم على أن هناك مؤثراً خارج كيان الإنسان تصل منه إشعاعات إلى شبكة العين، التى ترسلها بدورها إلى مراكز فى المخ، لترجم هذا الشيء على أنه منضدة، أو حيوان مفترس، أو بيت سينهار. وقد يحدث نفس الشيء تقريباً، ولكن من خلال حاسة اللمس، فعندما يقبض الإنسان على الأشياء، تحدث الترجمة عن طريق نفس الدورة: إحساسات من خلال اللمس، تصل إلى المخ الذى يترجمها إلى إدراك بالنعومة، أو الخشونة، وبالنوعية المميزة للخشب، أو المعدن، أو الطين.

ولكن العملية الميكانيكية فى الإدراك وإن كانت من ضروراته إلا أن حدوثها من خلال الفن التشكيلي يضيف إليها قيماً. فالفرد لا يدرك الشيء مفصلاً عن قيمته الجمالية، وما يرتبط بها من أبعاد اجتماعية، وأخلاقية، وعلمية، لتهديب الرؤية منذ الصغر، عن طريق التربية الفنية، فهى تفسح المجال لأن يرى الإنسان رؤية قيمية. فكان مسلك الرؤية يرتفع من إدراكه الميكانيكى الذى يكشف عنه عادة اختبار النظر عند طبيب العيون، إلى أداء محمل بقيم رفيعة. لذلك فإن الرؤية المحملة بقيم الجمال، تحتم على العين مساراً نحو التعرف على الجمال، ومواكبته، وتؤثر فى السلوك عموماً فتجعله يتسم بالجمال، ويمقت القبح فيرفضه، أى تجعل السلوك حضارياً، والمهم فى هذا المجال، عبور القنطرة من مسار العين حين يتسم بالرؤية الجمالية، وبين السلوك البشرى عموماً فى كل

مجال فى الحياة اليومية، الذى يراى به أن يكون سلوكاً جمالياً حضارياً. رأيت ذلك النفر من الناس الذين يقذفون بالمعلبات الخالية إلى الشارع، فيملئونه قذارة، وما أن يأتى الكناسون ليزيلوا هذه المتروكات، حتى يكون الشارع قد امتلأ بغيرها؟ وهكذا لا يبدو الشارع فى فترة من اليوم وهو فى شكل منسق جميل. فالفوضوية هنا أسبق من النظام، والقبح مفضل على الجمال، وناهيك بأولئك الذين يبصقون فى الأرض، أو ينفقون فى الطريق، أو يرمون بفضلات التبغ والورق فى أى مكان.. هؤلاء المهملون.. أين رؤيتهم الجمالية؟ إنها معطلة، والفن التشكلى لم تتح له الفرصة لياخذ نصيبه فى تهذيبها، ولا توجد من القوانين واللوائح ما تعاقب ذوى الذوق الناشئ، الذين يسيئون به إلى المجتمع، ويحيلون المدنية باستمرار إلى نوع من الهمجية والتخلف.

كأننا اعترفنا ضمناً، بأهمية الفن التشكلى فى تنقية السلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى، وهذه عملية ترتبط بذاتية كل فرد، وتجعل عنده مناعة ضد التجاوب مع القبح، وتكسبه القدرة على الألفة بالجميل وانتخابه فى بيئته. فهناك صلة بين الرؤية الجمالية فى الفن، وفى الحياة، لذلك أولى بالأمم التى لا ترعى الفن بحجة أن لقمة العيش تأتى أولاً - أولى بها أن تدرك أن جرعة من الفن، هى إشباع حاجة من حاجات الإنسان التى ترتقى به نحو التمدين، والوثام الاجتماعى، والتقاليد الحضارية، هى غذاء، ولكنه أقرب إلى الفاكهة منه إلى الخبز، حيث يبهجك بألوانه، وعطره، ونسقه.

تأمل التعبير المجسم لطفل فى السابعة، فقد شاهد راعى الغنم واستطاع أن يحوله إلى موكب لمسيرة رائعة، تتلاحق وتتلاصق وتتكتل وتمتد، برؤوس تعلو وتنخفض، وتطل يميناً ويساراً، مع درجة السير وحرارته، بينما يظهر فى الخلف أحد الرعاة، وآخر فى الأمام، يرعيان القطيع، ولو تأملت أجسام تلك الغنم، لاحظت أن كلا منها جزء من الوحدة الكلية فى المسيرة الجامعة، وياخذ وضعه وكيانه تبعاً لأهمية هذا الوضع فى هذا الموكب. فالغنم التى اتت فى المقدمة، أكثر انكماشاً لحذرهما فى مجابهة الطريق، بينما التى تسير فى الخلف أكثر شجاعة

وامتداداً، لأنها تحاول أن تشق طريقها بوثوق وسط أجسام الحيوانات التي سبقتها، لتلحق بها. أما الرؤوس فتعلو أو تنخفض، تتجه إلى اليمين أو اليسار، تبعاً لحالة اليقظة المرتبطة بكل حيوان، ومن الطبيعي أن يجيء التكرار مؤكداً للإيقاع المتنوع الذى أساسه المنحنيات والأقواس المتراسة.

لقد عاش هذا الطفل خبرة فنية جمالية وهو يبدع هذا الموكب، ولا ريب أن احتمال انتقال هذا النظام إلى مسلكه فى الحياة وهو يرتب أى شىء يواجهه، احتمال قائم. فعين الطفل هنا تمثل مدخل حاسة البصر، ويداه الصامتان تمثلان مدخل حاسة اللمس، وكلتا الحاستين شاركتا مع غيرهما فى إدراك النظام المحمل بالقيمة الفنية، قيمة الإيقاع، والاطراد، والتنوع، وهذا بلا شك ينتقل إلى مواقف أخرى متشابهة فى الحياة فى سلوك التلميذ وهو ينظم قمطره، أو يرتب كتبه وكراساته وأقلامه، أو ملابسه وأحذيته. فكل من هذه الأشياء يتكون من عناصر متكررة، حينما ترتب يكتشف الجمال والنظام من خلال ترتيبها، وحينما تلقى جزافاً وتهمل أوضاعها تتكشف الفوضى من خلالها. لذلك كلما تدرب التلميذ على التنسيق والإجادة فى كشف الإيقاع المنظم لترتيب أية مجموعة من العناصر، كلما اكتسب فى سلوكه مدخلاً حضارياً، لينسق كل شىء ويجيد عرضه وتذوقه، وسيتأفف بالتالى من هذه الأشياء إذا أصابتها الفوضى وعدم الالتئام.

ألا يحق لكل فرد أن ينال حظه من هذه التربية الفنية ؟ ألا يحق لكل دولة أن تستعين بالفن لتنمية الأذواق، وربط المواطنين بالقيم الحضارية، فيصلح مظهر البيئة وترداد جمالاً وحسناً؟

٣٩. الفن والدين

ارتبط الفن التشكيلي بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب قيماً منه بقدر ما اكتسبه الدين رصانة وإحكاماً. فرسالة الدين تطلبت بالضرورة وسيلة تصل من خلالها إلى المتدينين، فتحرك قلوبهم. وتهز مشاعرهم، وتمس جوانحهم، وتستثير حواسهم، وتتحدى عقولهم، وكان الفن وسيلة إلى هذا.

لقد مر الدين في حياة الأمم بأطوار. ففي بعض أحقاب الزمان ضلت أمم عن السبل الفطرية السليمة، إذ عبدت أوثاناً من دون الله وانحرفت عن غايات الرسائل السماوية، في الوجدانية والتجريد الخالص في العقيدة. ولقد غدت هذه الأمم، وبقي الفن دليلاً على أنواع العقائد التي كانت تمارس في تلك الأزمنة الغابرة.

ومرت حقبات كان من الجائز أن يكون الفنان فيها: ناسكاً، أو راهباً، أو كاهناً، كما كان من المحتمل أن يكون الراهب فناناً، فلم تكن هناك ثنائية أو هوة بين العقيدة والتعبير عنها، لكن في عصور أخرى كان لكل تخصصه، وكان أحدهما يعتمد على الآخر، الكاهن يشرح الفكرة، والفنان يصورها، أو ينحتها، أو يهندس لها المعابد. ويقدر عمق عقيدة الفنان، وروحانيته، ظهرت روائع الفن التي مازالت تملأ المتاحف العالمية، باعتبارها كنوزاً تمثل ما حققه الإنسان في ارتقائه مع تطور الزمن مما قد لا يستطيعه الآن، بعد أن انفصل الفن عن الدين، وأصبح يعتمد على ذاتيته، وقيمه التشكيلية الخالصة، ونظرياته، دون أن يأخذ من الدين قيمة يستند إليها، كعهده السابق في العصور القديمة.

والدين في نظر أحد الفلاسفة، ما يفعله الإنسان في خلوته، أي حين لا يراه أحد، ومعنى ذلك أن الدين ليس أقوالاً ماثورة تردد، وإنما هو قبل كل شيء، سلوك أخلاقي يمارس، وهذا السلوك لا يمارس للدعاية، أو جلباً للرضى الظاهري للناس، أو تزلفاً لذوى الجاه والسلطان، وإذا عاد الإنسان فأصبح معزولاً

عن هؤلاء البشر، مارس شيئاً آخر، وإنما الدين سلوك متكامل يؤديه الإنسان بينه وبين نفسه، مثلما يقوم به بينه وبين الآخرين، لا يبتغى فيه إلا مرضاة ضميره وفق ما يفهمه من عقيدة، وتبعاً لما يدركه من القوانين الأخلاقية السماوية، أما إذا انفصل السلوك الظاهري عن الخفى، فإن هذا يؤدي بطبيعة الحال إلى انقسام فى الشخصية، وإلى نوع من نفاق النفس، لا يرتبط بالدين بأى سبب، وينطبق عليه قول الحق: «يا أيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون * كبر مقتا عند الله أن تقولوا مالا تفعلون» (١) ويكفى مقت الله لأولئك المرائين، الذين بسلوكهم المتناقض يخرجون عن إطار الدين.

والفن أداة التعبير عن العقيدة فى أسمى مظاهرها، حتى فى الأوقات التى كان الإنسان ينحت فيها أصناماً ليعبدها، كان يحاول أن يضمناها خوفاً، وغموض الحياة بالنسبة إليه، ولما تطورت نظرتة، وأمعن فكره، جسدها بصورة مثالية، فيها النسب، والأبعاد، التى يتصورها الذكاء البشرى، فى أحسن حالاتها. ولما اقتنع الإنسان بأن ضالته التى يبحث عنها هى الطبيعة، صور أحداث الدين فى صور واقعية، تحكى قصص المسيح، ومعجزاته، وما كان يهدى إليه. ولما كشفت أن حقيقة الحياة والوجود ليست فى الطبيعة الظاهرة، بل فى تجريدها، وأن الله لا اله إلا هو، الواحد الأحد الذى لا شبه له، ظهر التعبير الفنى مجرداً، وكان الفن الإسلامى انعكاساً تجريبياً واضحاً لعقيدة الدين الإسلامى، انعكاساً فى: الأرابيسك، والرسوم الهندسية التى تكسو الجدران والمنابر، والمصاحف، وكل الفنون الفرعية الإسلامية.

وهكذا يظهر أن الدين والفن شقان مرتبطان، حينما اتخذ الأول مساراً رده الثانى، وحينما تغير الأول انعكس صداه فى الثانى. وما الفنون التشكيلية فى القديم إلا ترديداً للعقائد الدينية التى كانت تمارس فى أحقاب زمنية متوالية. وفى الفن المصرى القديم، ظهرت أشكال للآلهة فى تماثيل ورسوم غائرة، فوق الجدران، وفى المعابد، والمقابر، وعلى صحائف من ورق البردى. صور الفنان

(١) القرآن : سورة الصف ، آية ٢ ، ٣ .

المصرى القديم الآلهة بأسلوب رمزى، جمع فيه رؤوس الطير، أو الحيوان، أو الزواحف، فوق أجسام بشرية، حتى الحشرات كالجعران، نحتت كأشكال مقدسة. وسنجد فى الفن الإغريقى آلهة من نوع آخر، آلهة على أشكال الأدميين، لكنها فى وضع مثالى، يحمل الجمال الذهنى للنسب والأبعاد. فتجسيد «فينوس» آلهة الجمال على سبيل المثال هو تعبير عن المرأة مكتملة الأنوثة، فى ريعان شبابها، غضة، تحمل أفضل النسب الذهنية التى يتصورها الفرد لما يجب أن تكون عليه المرأة، كآلهة للجمال، فى الحياة الواقعية قد تكون المرأة طويلة أو قصيرة، نحيلة ضامرة أو بدينة ممتلئة، ضخمة الجثة ومترهلة ثقيلة الوزن أو صغيرة الحجم ممشوقة القوام خفيفة الوزن - وهذه التنوعات تختلط فيها قيم الجمال، والجمال يتوافر بنسب ضئيلة فى كل حالة، قد يكون فى جزء أو أجزاء، أكثر منه فى أجزاء أخرى، لكن فى حالة «فينوس» إلهة الجمال، إنها فوق كل هذه العوارض، إنها تصحيح ذهنى لشكل المرأة كما يجب أن تكون عليه، وكما يتصورها البشر مثلاً يحتذى به. لذلك فهى تجميع من عديد من النساء، يحمل أفضل خصائصهن مجتمعة، هى توليفة جديدة للحس المتوافر بصور جزئية، عند وفرة من النساء، فى امرأة واحدة، هى الجمال المثالى كما يتصوره الإنسان الإغريقى.

وحيثما جاء عصر النهضة الإيطالى، كان الفن يصور أحداث الدين المسيحى وقصصه، بصورة واقعية، تتدثر بالملابس التى يرتديها الناس فى هذا العصر، وتظهر فى الصور وجوه أشبه بتلك التى يقابلها الناس فى حياتهم كل يوم. لم يعد الفن يسجل شيئاً ميتافيزيقياً كما فعل فى الفن المصرى القديم، ولا شيئاً ذهنياً مثالياً كما حدث فى الفن الإغريقى، وإنما سجل شيئاً واقعياً قريباً من الحياة، وذلك كى يستوعب المصلون أحداثه، ويعوا هديه بصورة ملموسة تغنيهم عن القراءة.

أما مع الدين الإسلامى، فقد عكس الفن تجريداً هندسياً، أو محرراً من الطبيعة، واسترسل الفن فى تكرارات لا نهائية تمثل استمرارية الحياة، بتعاقب

أحداثها، وإيقاعاتها، فلم تعد الطبيعة هدفاً للتسجيل الحرفي، أو استخراج الأشكال المثالية منها، أو تصويرها في تركيبات مخلقة رمزياً ميتافيزيقياً. فكل هذه المداخل لم تعد تتلاءم ورسالة الدين الإسلامي ومنهجه، لذلك زادت أهمية الخط العربي باعتباره شكلاً مستقلاً، ونسقت عباراته بشتى أنواع الخطوط لكتابة آيات القرآن الكريم في المصاحف، وعلى جدران المساجد والمنابر والقصور، وأصبحت لغة التشكيل هي الخط والمساحات الهندسية كالمربع، والمخمس، والمسدس، والمسبع، والمثمن، والمعين، والدائرة، والنجمة بأضلاعها المتعددة. وأسست لغة التشكيل على الرياضة، كالمعادلات التي تشتمل على إضافات بالتضاعف، والجمع، والطرح، لإيجاد الإيقاع، والتماثل، والالتزان، وكلها من خصائص اللون ذاته، الوحدة هي النظام المصغر للمجموع، والمجموع وفرة مترابطة الوحدات في تماسك لا نهائي، وحينما تظهر الدائرة فهي ليست مجرد شكل هندسي، وإنما هي رمز للكون ذاته: للأرض، والأفق، والقمر، والشمس، وكل شكل دائري يراه الإنسان، من البرتقالة إلى الرمانة إلى صدر المرأة، وحين تلعب الأشكال الهندسية دورها وهي تتداخل، وتتكرر، وتولد وحدات جديدة، إنما تمثل النظرة التجريدية في تحويل اللاموسات جميعها إلى مجردات، إلى لغة النظام المؤسس عليها الكون ذاته، كما يبدو من الشكل رقم (١٤).

وعندما جاء العصر الحديث، بتكنولوجيته الرهيبة، واختراعاته المتواصلة، ومادياته المنافسة لكل روحانيات الأديان، بدأت تظهر جوانب مغايرة لما أدرك في العصور السابقة، أهمها: انفصال الفن عن الدين، حيث بدأ الفن يعتمد على ذاتيته، وانشغل بنظرياته ومدارسه المختلفة، فخسر الفن شيئاً كانت قوة الإيمان تمنحه إياه، كما خسر الدين أيضاً إحدى وسائله التي يؤثر بها على الناس، خسر الفن التشكيلي في العمارة، والنقوش، والنحت، والتصوير، والزخارف، والموزايكو، والفنون الفرعية، ولم تعد تظهر في العصر الحديث عمارة لمسجد أو كنيسة، بالضخامة والتميز اللذين سجلهما فن المعمار بتكامله في العصور السابقة. فقد تركت العمارة الإسلامية مساجد شامخة، وقصوراً شاهقة، من

المحيط إلى الخليج حتى جنوب آسيا، كما ترك الدين المسيحي كنائس في قلب المدن الرئيسية، تمتد من دول أوروبا حتى الأمريكتين. وبظهور الشيوعية، وموجات الإلحاد، برزت أيضاً نزعات انحلالية يقودها الهيبرز، والخنافس، ومذاهب العراة، ودعاة الجنس، وعصبيات الغدر والتشكيلى، التى نسمع عنها بين حين وآخر، كانت آخرها «الألوية الحمراء» التى اغتالت «الدو موزو» رئيس وزراء إيطاليا السابق، مما يوضح إلى أى حد ابتعد الإنسان عن قيمه الروحية، والدينية، والأخلاقية.

وأول رد فعل مضاد لقيم التراث الدينية والكلاسيكية المنعكسة فى الفن التشكيلى، اتضح فى نزعة «الدادا» التى ظهرت فى أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى، وقد نادى بتحطيم كل القيم المتعارف عليها، والسخرية من بعض المثل التى كشفها الإنسان عبر العصور. صور «دوشامب» شاربه فوق نسخة من صورة «الموناليزا» كما وضع «بيكاييا» لعبة تمثل قرداً، فى إطار، وأطلق عليها اسم «صورة سيزان»، وكانت هذه بمثابة سخرية رمزية من بعض القيم الكلاسيكية التى قدسها الإنسان عبر العصور. ومع نزعة الدادا التى لم تعيش طويلاً، ظهرت نزعات أخرى تدعو للبدائية وهجر المدنية.

أليس إنسان القرن العشرين فى حسرة، حين باع نفسه لماديات الحياة وانحرف نحو أهوائه وغرائزه، يحققها على حساب القيم الرفيعة التى حاولت الأديان متعاقبة أن ترسى قواعدها، ليتماسك المجتمع ويحس بضعفه إزاء خالقه؟ أليس إنسان القرن العشرين فى حاجة إلى إعادة روحانياته، بقوة جديدة منافسة للإلحاد، والشيوعية، والفوضوية، ونظم الفتك والغدر وإهدار الدم، والميوعة البدائية؟ أليس إنسان القرن العشرين فى حاجة إلى قوة روحانية يجابه بها التسبب فى أمور الدنيا: من استغلال، ورشوة، وفساد، ونميمة، وظلم للأبرياء على حساب المحاسيب والمقربين إلى السلطان؟ أليس الإنسان بدون القيم الدينية، إنساناً ضائعاً، تختلط عليه أمور نفسه وأمور دنياه، وبالتالى ينتج فناً يعكس هذا الانحلال، لا يعدو أن يكون زخرفة سطحية، بعيدة عن كل القيم التى عكسها

الفن فى قمته عبر عصور شامخة من التاريخ، حينما كان الدين سنده الحقيقى .
تأمل على سبيل المثال، المشكاة الإسلامية الموضحة فى شكل رقم (٧٣)، وهى
من القرن الخامس عشر، ثم قارنها بالصورة التى أنتجها الفنان المعاصر «جيمس
روزنكويست» وعنوانها: «مارلين منرو»^(١) أنتجها عام ١٩٦٢، وهى من مقتنيات
متحف الفن الحديث بنيويورك لتدرك التغير الذى حدث فى اتجاه الفن، من
الالتزام بالقالب الدينى النمطى العام، إلى الاهتمام بالنزعات الفردية التى صورت
فاتنة الإغراء، ونجمة الشاشة «مارلين منرو»، فى صورة مكونة من عدة خيالات
يغطى بعضها البعض، وتكتسى بحروف من اسمها مستمدة من إعلانات
السينما، ومعروف أن مارلين ماتت منتحرة، أى العاملين الفنيين يا ترى له
سطوة على الحس الإنسانى - الأول الذى لعب الدين دوره، بقيمه الروحية - فى
بعث كيانه .. أم الثانى المرتبط بمباهج الحياة بتألق إعلاناتها، وصخبها، ووجه
إحدى ممثلاتها؟ إن هذا فن، وذاك فن. الأول ارتبط بدعامة الدين، والثانى انفصل
عنه، فأيهما الأعمق والأدوم تأثيراً؟ أليس إصدار الحكم يتطلب نوعاً من الروحانية
للتفضيل بين المسارين ؟ وهل نكون قد جاوزنا الحق لو قلنا: إن الفن بدون
عقيدة تحركه، ينتهى إلى مستويات ضحلة، ليست لها صفة الدوام أو الخلود .
من السهل دائماً الهدم، لكن ما أصعب البناء . أو من اليسير على المرء أن يثور
على قيم استغرقت قروناً لتستقر فى عمق الإنسان، ولكن ما أصعب الطريق
الوعر المحفوف بالأشواك، الذى لا بد من اجتيازه لإيجاد القيم البديلة، وإذا اجتاز
الإنسان الطريق، يظل السؤال مطروحاً: هل هناك ضمان أن تكون القيم البديلة
أرقى من تلك التى ثار عليها.

٤٠. الفن والعلم

الفن والعلم مرتبطان، أحدهما يؤثر في الآخر ويتأثر به، وليس من اليسير فصلهما بعضهما عن بعض، ~~ومحاولة التفكيك~~ عن كل منهما على أنه يخلو من الثاني، إنما تفتت طبيعة العملية الإبداعية عند الإنسان، وتشتتها وصفاً ناقصاً إذا ما اقتصر على جانب دون غيره، ولو شئنا تعريف كل من الفن والعلم، لأمكن أن يتضح من التعريفين: أين يلتقيان، ومتى يفترقان.

فالفن ببساطة يمكن تعريفه على أنه تعبير عن انفعال في قالب ما، قد يكون: الشكل، أو اللفظ، أو الحركة، أو اللون، أو الكتلة، أو الصوت.. لكن كل هذه قنوات يخرج من خلالها التعبير ويتدفق، محملاً بشخصية الفنان، وبالتجربة المميزة التي حركته، وأصبحت قادرة من خلال الفن، على تحريك غيره من البشر، دون التقيد بزمان، أو مكان.

والعلم يمكن تعريفه على أنه محاولة لتفسير الظواهر التي تثير الإنسان وكشف قوانينها، بترجمة عقلانية للعلاقات التي تقوم عليها الأشياء المختبرة، وتحديد ما كما وكيف، حتى تصبح قادرة بصورة موضوعية على خدمة الإنسان، كما تخضع للتداول بين سائر البشر. بعبارة أصح، العلم هو مجمل الأساليب التكنولوجية التي يسيطر بها الإنسان على البيئة، ويطوعها لإرادته ولخدمة أهدافه في الحياة، والتقدم. ويرى بعض المفكرين أن العلم هو طريقة للاتفاق على أمر من الأمور التي يختلف فيها الناس، أو هو إزالة الشك باليقين، والتردد بالتثبت، والظن بالبرهان، والظلمات بالنور، هو حسم الجدل بالدليل، والخوف بالاطمئنان، وربط الأسباب بالنتائج، والتعصب بالحياد الموضوعي، وقد روى عن «علي» كرم الله وجهه قوله: «قطع العلم عذر المعتطلين» (١).

(١) الإمام علي، نهج البلاغة، (شرح محمد عبده) القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، غير مؤرخ،

أين هي إذاً نقط الالتقاء، والافتراق، بين الفن والعلم، من خلال هذين التعريفين ؟ إن كليهما يبدأ بمثير يحرك الفنان، أو العالم، الذى يخوض تجربته المميزة وينتهى بالنتائج النهائية. فكلاهما يمر فى عملية إبداعية قوامها خبرة إنسانية بكامل أبعادها، تبدأ بإثارة وانفعال يحفز على الاهتمام وتجشم الصعاب، حتى ينتهى الأمر بـ **تعبير** أو تفسير لهذه الإثارة.

فالزهرة حقيقة ظاهرة يلاحظها كل إنسان. وبالنسبة للفنان التشكيلي قد تكون مثيراً من ناحية: الشكل، أو اللون، أو الملمس، أو الحجم، وعلى قدر الإثارة ونوعيتها، يتدفق العمل الفنى الذى يحمل نبض الفنان ويبرز أهم الخصائص التى أثارتها، فعبر عنها: بصرياً، أو رمزياً، أو تجريدياً، ولو كان هذا الفنان شاعراً أو أديباً لكانت الزهرة ملهماً لخيال، أو حلم، أو حب، كانت مدخلاً لمعانى ومشاعر إنسانية، تربط جمال الطبيعة بالراحة النفسية، وذلك حين يتغزل الشاعر فى محبوبته ويستلهم من الزهرة شيئاً لها: فى رقتها ووداعتها، وزهوها، وعطرها، ورحيقها. وقد يستخدم الزهرة رمزاً يشير إلى الذبول الذى يحس به فى علاقة حبه. فلقد أنشد «فريد الأطرش» ذات يوم شعراً، استخدم فيه الشاعر الزهرة رمزاً للمرأة، والزهرة تزهو وتذبل، كذلك كانت المرأة التى أحس بمأساتها، كانت يانعة فى خياله، محبة لفؤاده، ثم انطفأت بفعل قسوة الحياة ومات سحرها:

يا زهرة فى خيالى
رعيتها فى فؤادى
جنت عليها الليالى
وأذبلتها الأيادى
وشاغلتها العيون
فمات سحر الجفون

وفى كل منهج: للمصور أو النحات، أو **الشاعر** أو الأديب، أو الراى، يبدو نوع من الإثارة هو الملهم للتعبير عن شىء كان فى نفس الفنان يعيشه، ويعانيه، ويعبر عنه.

أما العالم، فحينما يستتار بالزهرة، إنما يمر فى مراحل فكرية: فهو يلاحظ، ويحدد، ويشرح، ويحصى، ويجرب، ويستنتج، ويعمم، ويسمى، ويصنف، ويفسر، ويؤول: قد يستخدم طريقة الاستقراء، حيث يستنتج من مجمل الظواهر المتشابهة، الخاصية المشتركة ويعممها، أو يستخدم طريقة القياس، حيث يطبق المعرفة المسبقة، والقوانين المعروفة، فى كشف الظواهر المماثلة، وهو فى كلتا الحالتين يعمم، ومدخله، فى إيجاز، الملاحظة والتعميم. فمثلاً هذه الزهرة المستديرة الصفراء عند عالم النبات، هى زهرة «عباد الشمس»، ويمكن عد سبلاتها وبتلاتها، ومعرفة بذرتها والدورة التى يتم من خلالها غرس البذرة، فتتحول تدريجياً خلال عملية الإنبات إلى جذور تمتد إلى الأرض، وساق ترتفع نحو السماء حيث الهواء والشمس. كما أن التربة لا بد لها من خصائص تيسر الإنبات، فالبذرة لو وضعت فى الرمل ما أنبتت. والزهرة تتفتح مرة واحدة، فهى برعم لونه مخضر، يستحيل إلى صفار كلما اقترب من النضج والتفتح، لكن كيف يتم للعالم الوصول إلى هذه الحقائق؟ بالأسلوب العلمى، بالملاحظة، والمقارنة، وإدراك المشترك وإسقاط المختلف، ثم التعميم. فالملاحظة والتعميم هما منهج العالم، لكن لماذا لا يكونان منهج الفنان؟

الحقيقة أن الفنان يلاحظ أيضاً ويعمم، شأنه شأن العالم، لكن كلا منهما يختلف عن الآخر: فى نوع الملاحظة، ومجال التعميم ومظهره. عندما لاحظ «نيوتن» أن التفاحة سقطت من فوق الشجرة إلى أسفل، لاحظها كظاهرة وانتهى منها إلى تعميم بأن كل الأجسام غير المعلقة تهوى إلى الأرض، فأى شئ غير معلق لابد أن يسقط إلى الأرض وينتهى إليها بفعل جاذبيتها. وهذا التعميم ليس مطلقاً، فهو محاط بنسبية الظروف الأرضية، ويتأكد ذلك حين نتذكر حالة رواد الفضاء الذين ينعدم وزنهم عند بعدهم عن مجال الجاذبية الأرضية، ويسبحون فى الهواء، لذلك فالتعميم ~~المتأخر~~ لا يسرى عليهم، وهو ينطبق فى ظروف الجاذبية الأرضية فقط، وحين لا توجد عوامل مقاومة مضادة للقاعدة الطبيعية، كما هو الحال فى: الطيارات، والبالونات، والطيور، والفراش، فهى جميعاً لا

تسقط إلى الأرض بسبب عوامل خاصة تقاوم الجاذبية، ومع ذلك حين تفقد هذه العوامل كأن يصاب موتور الطائرة بعطب، أو يقذف الطير بطلق نارى، أو يثقب البالون، فإن مآل هذه الأشياء إلى الأرض وينطبق عليها التعميم المذكور. والتعميم هنا معناه قاعدة أو قانون علمى ينطبق فى كل مكان أو زمان: فى الماضى، والحاضر، والمستقبل، فى إطار موحد من الظروف إلى أن يكتشف قانون أصح منه، يزيد الإنسان دقة فى فهم الكون المحيط، وفى هذه الحالة يلغى القانون السابق.

تعال انظر إلى هذا الفنان التشكلى وهو يلاحظ كل شىء: الأرض والسماء، والبحار، وشتى المخلوقات، يلاحظ أنظمتها الجمالية ويستخرج من أوضاعها الجزئية بعض القيم العامة التى تعبر عن الجمال. فهو يعمم بقدر ما يجرد، ويدمج المتوافقات والمتباينات ويضبط الحركة إيقاعياً، حتى يلوح النظام وراء كل الأشياء التى استعان بها فى عمله الفنى، ونصبح قادرين بفضل على رؤية هذا النظام الذى كشفه فى تصميماته البصرية، نرى الدنيا من خلال أعين الفنانين الذين عبروا عنها عبر العصور، تعبيراً نظامياً إيقاعياً، فكشفوا شيئاً من لحنها، وسحرها، وجبروتها، وشاعريتها نراها من أعين «ميكلا أنجلو» مليئة بالحركة وقوة العضلات، ومن أعين «چياكومتى»، شاعرية ميتافيزيقية، ومن أعين «هنرى مور»، كتلا ملساء إيقاعية، مناسبة رمزية وتجريبية، إجمالية لا تفصيلية. ونراها من أعين الفنان المسلم، هندسية إيقاعية، تجريدية لا نهائية.

والحقيقة الجمالية غنية، لا يكفى فنان واحد مهما أوتى من عبقرية، أن يترجمها بكمالها، فمهما أجاد فهو يعبر عن جانب منها، وعلى أجيال من بعده أن تسهم بنصيبها فى الكشف عن الجوانب الأخرى، ومن خلال منجزات الفنانين فى مجموعهم، يتكون التراث الذى هو حصيلة إنسانية كبيرة، تيسر للإنسان الحديث تنظيم رؤيته الجمالية، فى ضوء كل التجارب الفنية السابقة، والتى نجح الفنانون فى تسجيلها عبر العصور، لكن شخصية كل فنان مرتبطة بما أضافه، فهل الأمر كذلك فى حالة العالم ؟

لا ريب أن العالم يكشف قوانين تعرف باسمه. والعلماء كفرق
الأكروبات، كل منهم يصعد على كتف الآخر، وعلى ما حققه من كشوف
قبله. ومجموع القوانين التى يكشفها العلماء، تنظم التعامل الموضوعى مع
البيئة بطريقة أكثر نكاء، لكن كل قانون علمى رغم انتسابه إلى مكتشفه،
يصبح ملكاً للإنسانية جمعاء، إلى درجة نسيان مكتشفه الأصلي، أو دينه،
أو لغته، أو لونه، أو عصره.

كان الناس قبل «إديسون» يستخدمون المشاعل الزيتية والشموع فى
الإضاءة، والغاز والفحم والخشب وقوداً للطهى، لكن كشف الكهرباء يسّر
إمكانات أكبر: أنار الليل، وسير قطارات الأنفاق، وحرك العربات، وطهى
الطعام، وأدفاً وبرد، وكوى، ورفع وأخفض، ولم يقتصر تداول الكهرباء
على دولة دون أخرى، أو على قارة دون غيرها، فقد عم العالم من مشرقه
إلى مغربه، ومن شماله إلى جنوبه، لذلك فإن اختراع الكهرباء أصبح ملكاً
للإنسانية، لا يعرف أى تعصب نحو فئة دون أخرى، وهو اختراع أسهم فى
شكل المدنية الحديثة.

وكل الاختراعات التى ساعدت الإنسان فى مواجهة أعدائه فى الطبيعة
مثل: مقاومة الأوبئة والتحصين ضد العدوى، وتحويل مجرى السيول
والفيضانات والشلالات المكتسحة إلى شىء فى صالح الإنسان، وإبادة
ديدان المحاصيل ومقاومة الجراد، والخوض فى أعماق الأرض والمحيطات
بحثاً عن الآبار ومنابع البترول مما ينفع الإنسان، وغزو الفضاء حتى
الوصول إلى سطح القمر كشفاً للكون المحيط، كل ذلك يسره العلم الذى
ما أوتينا منه إلا قليلاً. وطالما كان فى الإنسان نبض يذكر، فسيظل يلاحظ
ويعمم ويكشف القوانين، ويتغلب على كثير من نقاط الضعف التى تواجهه
فى المرض، والتغذية، والمأوى، والتعليم. وما يهمنى فى هذا المجال، هو
الاعتراف بأن الفن والعلم يكمل أحدهما الآخر، وهما كالزورق والمجداف، لا
الزورق يستطيع السير بدون مجداف، ولا المجداف يستطيع القيام بوظيفته
بدون زورق.

اختراع الكاميرا علم، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة فن. كشف جهاز التليفزيون علم، لكن فى برامجه فن. ابتكار القلم علم، لكن الكتابة التى يستغل فيها فن. يلاحظ أن العلم والفن يتم أحدهما الآخر، وفى هذا العصر الذى فتت الأشياء وشرحها للدراسة العلمية، خرجت معه مدارس فنية متعددة، فتتت الحقيقة البصرية، فتغير تبعاً لها شكل الفن ذاته مع تغيير المنهج العلمى السائد؛ كالتكعيبية، واللاموضوعية، والسيرالية، والتجريدية، حتى التأثيرية كانت نتاج كشف فى الضوء على يد «نيوتن»، تأثر به سائر الفنانين فى هذه الفترة. هناك فارق بين الكتابة بالقلم البسط، والكتابة التى يسرتها المطبعة، فقد ترتب على الكشف العلمى للمطبعة تطوير فى فن الكتابة ذاته، حيث إن المطبوع يمكن طويلاً ويتداوله الملايين من البشر، مختلفى المشارب والجنسيات والعقائد. ولهذا تأتى الكتابة المنشورة بأسلوب المطبعة، مخالفة للدواوين القديمة والأشعار التى كان همها السجع والقافية، ولم يكن يحسب للوقت حساب. بينما اختراع السينما الصامتة، أوجد لونا من الأدب يعتمد على القصص الحركية، بالأسود والأبيض، ثم تطور الأدب المرتبط بالتأليف للسينما الصامتة، مع تطورها حينما نطقت ولونت، واتسعت وجسمت.

ولماذا نذهب بعيداً؟ تأمل رأس العجل المحفورة وهى من العهد البطليموسى (٣٣٠ - ٣٣٢ ق.م) - أهى فن أم علم، أو فن وعلم ممتزجان؟ إذا أخذنا بتعريف العلم بأنه ملاحظة وتعميم، لوجدنا أن الملاحظة متوافرة فى تتبع شكل رأس الحيوان بتفاصيلها: العين، والأنف، والفم، والقرن الملتوى، والصدغ. إن الناظر إليه، لا يخطئه فيتصوره رأس لبؤة أو زرافة، وإنما يدرك من خلاله مباشرة أنه رأس كبش، باعتبارها مميزة عن سائر رؤوس الحيوانات الأخرى، وهذا تعميم أيضاً، أنه استخراج لهذا التميز، فى قالب يمكن بيسر التعرف عليه من عديد من رؤوس الحيوانات التى تنتمى إلى فصائل أخرى. فالمعرفة المتضمنة هنا، هى التى أوحى بأن هذه رأس كبش، وليست رأساً للبؤة أو خنزير، لكنها صيغت فنياً فى نفس الوقت، أى أن هناك علاقات تشكيلية قائمة بين شتى التفاصيل المذكورة،

ككتل وفراغات تجمعها نسب مريحة، وملامس منظمة ومميزة، أضفت جمالاً خاصاً حين أدركت هذه الرأس.

وقد يلاحظ المرء مدى الدقة المتناهية في وصف كل جزء من هذه الرأس وصفاً محملاً بالمعنى، ويتبين له بوضوح أن الذى صاغ لاحظ، ودقق، وعبر. فرأس هذا الكبش توضح أنه يضغط على أسنانه، فيغوص صدغه إلى الداخل، وهذه الحركة تؤثر على الخط الغائر المجاور للعين. بينما يظهر القرن الملتوى دائرياً على شكل قوس، بذل الفنان جهداً لإبراز إيقاعه، وملامسه المتكررة على اتساع في البداية، تتدرج إلى ضيق نحو النهاية. فالفن هنا قالب تضمن علماً مبنياً على الملاحظة. والقطعة الفنية تزاوج بين الفن والعلم المنطوى تحتها، هذا: في مظهرها كنتيجة عامة، وفي مخبرها من ناحية تكنولوجية الأداء، وهذا علم من نوع آخر بطبيعته الخاصة، والأدوات الدقيقة التي استخدمت في تشكيلها وصياغتها على النحو الذى برزت به، والذى جعلها باقية حتى الآن منذ أكثر من ألفى عام، لكنه علم موجه للبناء الفنى، ومكمل له لا ينفصل عنه. وفي الشكل (١٣) يد التمثال «دافيد» صنعها ميكى أنجلو، ويظهر في هذه اليد العروق وكثير من التفاصيل التى تدل على هضم الفنان لعلم التشريح، لكنه صاغ معرفته في قالب فنى فجاء على هذا النحو.

والعلم حيادى، حيثما يكتشف لا يرتبط بخير أو شر، لذلك لا بد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يستغل للخراب والدمار، وإنما لصالح المدنية والعمار. بينما في حالة الفن، فتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة في القيم الإنسانية ذاتها، التى يحملها الفن عبر العصور. وكلما تزاوج العلم والفن، كان العلم أكثر إنسانية، والفن أكثر موضوعية، والتقى الاثنان لخير البشر وسعادتهم، ومتعتهم في الحياة.

٤١- الفن والأدب

الفن التشكيلي يرتبط بالأدب، وكلاهما يقوم على أسس مشتركة.. فما هي تلك الأسس؟ وهل يمكن أن يكون الفنان التشكيلي أديباً، والأديب فناناً تشكيلياً. لغة الفن التشكيلي هي: الألوان، والمساحات، والكتل، والخطوط، وتركيبها بعضها مع بعض لإبداع وحدة متميزة. بينما لغة الأدب هي: الألفاظ، والجمل ومعانيها. وارتباط الكلمات بعضها ببعض لتشكل صوراً تخيلية، ومواقف مثيرة للعواطف، وسواء أكان الأدب شعراً أم نثراً، قصة قصيرة أم رواية، فإن حصيلته نقل المشاعر إلى القارئ الذى يتفاعل معها.

أما الفنان التشكيلي، فيصل إلى التأثير فى المشاعر من خلال: اللوحة، والتمثال، وقطعة الخزف، وغير ذلك من الفنون الفرعية. والفنان التشكيلي يتأثر بالأدب، كما يؤثر بدوره فى الأدب. فلو تصورنا - على سبيل المثال - المدرسة السريالية، لوجدنا أن من أوائل الرواد الذين أثروا فيها من زاوية الأدب، الشاعر «أندريه بريتون»، فقد كان لتصريحاته، ومقالاته، وشعره، أثر كبير فى إلهام الفنانين التشكيليين السرياليين، ونزوعهم إلى التحرر من الواقع البصرى، والالتجاء إلى الخيال، ومحاولة تصوير خفايا اللاشعور، بأساليب تشكيلية حينذاك، وأمكن أن تكون الصورة الفنية مكونة من عدة مناظر فى وقت واحد، وبرزت «الرمزية» لتفصح عن مكنونات اللاشعور، وخاصة تلك التى تعانى من الكبت ومن ضغوط المجتمع الخارجية، ولا تعطى متنفساً للتعبير عن ذاتها فى الحياة الواقعية.

انطلق عدد من الفنانين التشكيليين من زعماء هذه الحركة، ومنهم «سلفادور دالى»، «ماكس إرنست» و«بافل تشليتشيف»، و«مان راي» يطلقون العنان لأحلامهم وأحلام يقظتهم، ويكشفون عن خباياها الرمزية فى صورهم التشكيلية ذات الطابع الرومانسى، وإذا بها تجيء محملة برموز غاية فى الغرابة:

امرأة نصفها يشتعل بالنار، شجرة فروعها على شكل النصف العلوى للمرأة، جسم آدمى ينصهر، أعين تظهر من خلال عجائن مائعة وأحجار، تبين أن الصامت يتكلم، والجامد يبخلق وتدب فيه الحياة. وللرموز وأسلوب تجميعها داخل اللوحة السريالية منطق أدبي، أحياناً له صفة ذاتية وارتباطات شخصية، وأحياناً أخرى ترتبط الرمزية بمشاع عام يحرك الناس للفكرة لما بها من خيال، شأنها شأن القصص الأدبية الخرافية والأساطير.

والصورة الفنية فى نظر السريالى، لاتقاس فى إبداعها بالصورة بمعناها الكلاسيكى، التى لها طول، وعرض، وعمق، ومنظر واحد له مسرحه، فالصورة السريالية مركبة، عبارة عن عدة صور مجمعة فى صورة واحدة، والأحداث فيها لا يجمعها منطق واحد، وقد تغلب عليها الخرافة ويعمها السرحان وتراعى الخواطر، أكثر مما يغشاها من تركيز، لذلك فهى تبدو كالحلم، أو كحلم اليقظة الذى يأخذ الغارق فيه إلى آفاق غير متوقعة، وينقله من عالم إلى آخر ومن مجال إلى غيره، دون تمهيد أو تحذير. لذلك فالتعبير تلقائى، متدفق، يعبر عن اللاشعور الشخصى بكل مضامينه لا يأبه بالواقع، فالواقع فى نظره لا يمثل سوى خمس الحقيقة، أما أربعة الأخماس فهى تستتر فى اللاشعور، ويحاول المجتمع بقوانينه، وتقاليده، وعاداته، وأنظمته، أن يحبسها فى سياج ولا يسمح لها بالبروز، فتتحين الفرص فى غفلة الرقيب لتنتقل غير عابئة به، تخلع عن نفسها زى الوقار ومظاهر التصنع والتكلف والاختلاق، لتبدو سافرة، بفطرتها، وغشوميتها، وتدفقها، فإذا بها الحقيقة الواقعة التى تصدم العين وتنهبها إلى ذلك الشعور الكامن المستور، الذى تثن منه النفس البشرية.

انظر مثلاً إلى مغزى المظلة «الشمسية»: ما هى وما كنهها فى الحياة الواقعية؟ إنها ذلك الجسم الذى يضعه الإنسان فوق رأسه ليستظل به، يحميه من لهب الشمس، وغزارة المطر، لكنها فى صورة سريالية تتحول إلى رمز، رمز «الحماية». وإذا صورت تلك المظلة بجوار جثة لقتيل وبجانبها حمامة، لازداد المعنى الكلى الرمزى وضوحاً إذا قرئت المعانى المحتملة مجتمعة، ويمكن أن يكون

هذا المعنى : حماية فى سبيل السلام من الغدر، على اعتبار أن الجثة رمز للغدر،
والحمامة رمز السلام.

للفنان السريالى المعاصر سلفادور دالى صورة عنوانها: «تحذير الحرب
الأهلية» - قام بصويرها عام ١٩٠٤، وهى من مقتنيات متحف الفن الحديث
بفلادلفيا بأمريكا. والصورة بواقعيته الرمزية الجديدة، تصور أشلاء الجسم
البشرى بأذرع ممتدة، وأيد متوترة، تقبض بعصبية على الجسم، والرأس تتن
وتصرخ، وجسد الإنسان قد انصهر فى كل هذه الأشلاء، ووضعته أشبه ما يكون
بالنصب الذى يفزع بنى الإنسان، بباقي عضلاته المتأزمة، وأصابه الملتوية،
وأشلائه المتوترة، محذراً سائر البشر من الآثار المدمرة نتيجة ويلات الحرب
الأهلية، بينما الأرض هى ساحة الله الممتدة، والسماء بسحبها المتراكمة هى
البشير لاستمرار الحياة وجمالها، وهى أرفع من حمق الإنسان واتجاهاته
التخريبية المدمرة.

والصورة من نسج الخيال، وهى واقعية بالقياس إلى بعدها الثالث، ومحاكاتها
الدقيقة لمظهر الأشياء فى الطبيعة، لكنها فى نفس الوقت رومانتيكية لمبالغتها
الشديدة فى الانفعال وتأثيره التعبيرى على موضوع الفنان، وقوة رمزيته، إن
هذه الصورة السريالية تعتبر تعبيراً من نوع جديد، فيه الخيال الذى عبر عما
يستقر فى لاشعور الفنان وفى أحلام يقظته، لكنه بدوره انتقل إلينا فأصبحنا
نحلم بما يحلم، ونخشى ما يخشاه، ونحذر من هول ما ينبهنا به، أى أن مشاعر
الفنان انتقلت إلينا من خلال عمله الفنى، بكل معانيها.

والسؤال الآن: ما تأثير الأدب فى مثل هذه الصورة، وما مدى تأثير الأدب بها.
إنها فى الواقع صورة أدبية مجسمة، فكل الأوصاف التى تغنى به شاعر من
هول الحرب وآثارها، وكل المعانى التى يحاول القصاص أن يبرزها ليحذر الناس
من أثر الدمار الذى تجلبه ويلات الحروب إنما جسده الفنان التشكيلي بطريقته
الرمزية الإبداعية، التى تدفع الرأى إلى تأمل عجائب الأشكال التى ولدتها آثار
الحروب، من أشلاء آدمية تنبئ عن قسوة الإنسان ضد أخيه الإنسان. وحينما

قال الشاعر:

إذا استل منا سيد غرب سيفه تفرغت الأفلاك والتفت الدهر
أعطى صورة لهول استلال السيف وسحبه من غمده، والسيف لا يستل إلا
فى الحرب، والحرب هنا تدعو للقلق، والإشفاق، لدرجة تتخطى الحدود الإنسانية،
إلى الكواكب التى تفرع، وإلى الدهر الذى يلتفت هولاً وفرعاً لهذا الحدث الذى
يرج الدنيا بأسرها.

فالصورة فى بيت الشعر من الناحية الأدبية، تحوى وصفا رمزيا لهول الفرع
المترب على إشارة البدء بالمعركة، وهى استلال السيف. وبيت الشعر فيه من
المعنى، والمبالغة، والتحريف، ما اتجه إليه الرسم السريالى، من صهر الجسم
وتفتيته، ووضع فى حالة تدر الأكم وتبعث على الرهبة والوجل، وتنشد الحذر.
إن الفن التشكيلى قد يتحول إلى شعر، والشعر إلى صورة تشكيلية، كلاهما
يقترب من الآخر فى رسالته التى يؤثر بها على مشاعر الناس، ويستثير
وجدانهم، عن طريق المواءمة بين البصرى والمعنوى، والمعنوى والبصرى.

انظر حلم المسجون فى شكل (٢٩) يجمع بين الفكرة الأدبية والخيال
والإخراج التشكيلى، والشكل (٦٥) للفنان مارك شاجال - زواج برج إيفل، يجمع
أيضاً بين الفكرة الأدبية الممثلة فى الملاك الذى يخترق النافذة ومعه مجموعة من
الزهور وهو سابع بجناحيه فى الفضاء فى اتجاه العروسين اللذين يقفان فى
ركن الصورة فى لحظة حاملة يتأبط العريس ظهر عروسه ويضمها إليه، بينما
الشجر فى الخلفية يردد نفس اللحن وهو يأتى من اليمين إلى اليسار ومن
اليسار إلى اليمين فى تقابل مثير، أما اللون الأحمر الذى يطغى على الصورة
ككل فهو رمز للفرح والابتهاج والسعادة التى تغمر هذه المناسبة.

٤٢. الفن والفلسفة

الفن والفلسفة مرتبطان، فالفلسفة وجهة نظر، والفن كذلك، كلاهما يترجم الكون المحيط بمنطق المتأمل، الباحث عن الحقيقة، والإنسان فنان أو متفلسف، دائماً في شرود، لأن الحقيقة التي يبحث عنها ليست قريبة المنال، فقد يكشف جانباً ولا يلبث أن يحطمه ليكشف آخر أعرق منه، وهو في بنائه وتحطيمه وإعادة بنائه، إنما يصور حيرة الإنسان إزاء الكون الغامض الذي وجد فيه.

إن أية قطعة فنية من إنتاج فنان مرموق، إنما هي تعبير عن شخصيته وعن فكره، ووجدانه، وفلسفته، إزاء الكون، لكنه قل أن يتكلم عن هذه الفلسفة، إن العمل الفني ذاته هو الذي يشع هذه الفلسفة. لذلك فإنه يمكن ببساطة تبويب القطع الفنية حسب المدارس الفكرية الفلسفية التي تنتمي إليها كل قطعة، مثل الفلسفة المثالية، والواقعية، والطبيعية، والسيرالية، والتجريدية، والتكعيبية، والتأثيرية، والتعبيرية، والرومانتيكية، وكل منها له معناه، ومفاهيمه، وتعريفاته، وأسسها.

وبدون الخوض في تفاصيل كثيرة، فإن الفلسفة وهي حب الحكمة وإحكام المنطق، تتفرع إلى مدارس ومعسكرات منذ «أفلاطون» حتى وقتنا هذا. نسمع عن المثالي، والواقعي، والطبيعي، والبرغمسي، والوجودي، والماركسي.... إلخ، أسماء رنانة تقفز إلى ذهن عند كل مفكر حينما يستدعي بخاطره أسماء بعض الفلاسفة، مثل «أفلاطون»، و«توماس الأكويني»، و«ديكارت»، و«شوبنهاور»، و«روسو»، و«هيجل»، و«سارتر»، و«جون ديوى»، و«سانتيانا»، و«هويتهد»، و«برتراند راسل»، وغيرهم، وبدون الإفاضة في مناقشة ما يوجه إليه كل منهم، يمكن القول بعامة أن لكل فيلسوف منهجه الفكري في التبصير بالعلاقات المختلفة التي يقوم عليها الكون، إنه يوجه خلال تعميمات إلى حكمة الوجود التي تربط الإنسان بالخالق وبالخلق. وحينما يتألق الفيلسوف يصبح حريصاً على أن

يرى فلسفته مطبقة فى كل ميدان، ولا سيما فى الفن، وفى هذه الحالة يعتبر الفن مدخلاً لتصوير الفلسفة، أو تجسيداً لها، إن الفلسفة كى ترى وتتحقق، تحتاج أن تلبس أثواباً من الفن، وحينئذ تلتقى الفلسفة بالفن، كما يلتقى الفن بالفلسفة، ويصعب فصلهما.

عندما كتب أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٠ ق.م) جمهوريته المشهورة، عرج على الفن والفنانين، ورأى أن أسس الفن من توافق وإيقاع هى أسس الكون كله، وأوصى بأن يربى الناشئة فى بيئة من صنع الفنانين الموهوبين، لينشئوا تنشئة صحية منذ سنواتهم الأولى، وسط مناظر وأنغام جميلة، ويستقبلوا الحسن من كل شىء، وبالتالي سيفيض الجمال على أعينهم وآذانهم من سيل الأعمال الصافية، كالهواء العليل المنعش للصحة الذى يهب من ورد نقى، فيجذب أرواحهم دون أن يشعروا، ويدفعها نحو التشبه بالجمال الذى أنتجه العقل، ويحببهم فيه (١).

أفلاطون يرى من خلال فلسفته، أن الناشئ الصالح هو الذى يترعرع فى جو الفن لينمو حسه وإدراكه، ويستجيب لكل شىء جميل بعقلية ناقدة مرهفة. وإذا كان أفلاطون قد أدرك ذلك منذ أربعة وعشرين قرناً، فإن الفلاسفة منذ ذلك الحين أوجدوا العلاقة بين الفن والحياة والفلسفة والأدب وسائر أنواع النشاط الإنسانى.

وها هو «چون ديوى» فى القرن العشرين يكتب عن «الخبرة» ويتبناها فلسفة له، ويطبّقها فى شتى الميادين، ومن بينها ميدان الفن، حتى ألف كتابه المشهور «الفن خبرة»، وما قاله عن التفكير العلمى، والتعلم بالخبرة، والنمو، والديمقراطية، والإبداع، والتطور، يجد له صدقاً واضحاً فى الفن، والفن ليس مقصوراً على التشكيلى وحده، بل كل ما هو تعبير يقع تحت نطاق الفن: كالأدب، والشعر، والقصة، والفن التشكيلى بفروعه: التصوير، والنحت، والتصميم، والفنون الفرعية، والعمارة والرقص، والموسيقى، كل هذه تجمعها

(١) محمود الحسيونى، أسس التربية الفنية (ط٤) القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٧٦.

خصائص موحدة، وجوهرها تفاعل الفنان مع البيئة، وتأثره بها وتأثيره فيها. والتفاعل يعنى أنه يعطى بقدر ما يأخذ، ويشكل بقدر ما يستلهم، وحينما يتعلم الفنان من الخبرة، فإنه يحلل ماضيه ليعى ما فيه من نتائج، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يواجهه من مشكلات الحاضر، فكأنه يتعلم كيف يعمم، والتعميم ثمرة النمو والتعلم، وإشارة واضحة للاستفادة من الخبرات السابقة، ودليل على تغير الإنسان كلية أثناء نموه، كنتيجة لاكتساب الخبرات.

والبرجمسية بزعامة ديوى أدت إلى التجريبية، وهى مدخل واع لكثير من فناني القرن العشرين، الذين يحققون إبداعاتهم الحية من خلال عمليات التجريب دون تعصب مسبق، فالتجريب أصبح طريق الإبداع وكشف الجديد.

وبين مثالية أفلاطون وبرجمسية ديوى، يتألق المذهب الطبيعى عند «روسو». وچان چاك روسو تبين الظلم الطبقي للمجتمع، ظلم الإقطاع بقيمه الأخلاقية الزائفة، فحينما كتب كتابه المشهور «إيميل» تصور أنه يترعرع فى أحضان الطبيعة ويتفاعل معها ويتكشف قوانينها ونظمها، بالاحتكاك المباشر بنباتاتها، وحيواناتها، وصخورها، ومنايعها. وجد أنه من الخير لإيميل لو أنه كان قد نشأ بعيداً عن هذا المجتمع البرجوازي الإقطاعي الفاسد، وبدأ من جديد يكون نفسه فى أحضان الطبيعة ليتوافق معها، بعيداً عن الافتعال والزيف والنفاق الذى اتسم به المجتمع الفرنسي آنذاك.

ومهما قيل عن روسو وفلسفته، فإن منهجه يطفو على السطح بين الحين والحين، وخاصة كلما ابتعد الإنسان عن الطبيعة وغرق فى شكليات جوفاء من صنع الإنسان، فمذهب «الطبيعة» يعنى عودة الإنسان إلى فطرته وارتباطه الفطري بالبيئة. ولعل معنى هذا المذهب فى الفن (naturalism) يرجع إلى حد كبير، إلى فلسفة روسو فى عشيق الطبيعة والالتحام بها، والتعلم المباشر منها. ومن المعروف فى الفن التشكيلي، أن الطبيعيين لا يحرفون الطبيعة وإنما يسجلونها كما هى، فهم حريصون على نقلها بحالها دون تحريف أو تعديل.

الطبيعة فى نظرهم - دون عبث الإنسان - رائعة، إنها ثمرة الخالق الأعظم وتوضح نظمها معجزة الخلق.

وما أفلاطون بمثاليته، وديوى ببرجمسيته، وروسو بطبيعته، إلا أمثلة قليلة من كثير، تأخذ سبيلها فى الفكر، ويتبعها كثير من المفكرين. ولا حصر للمذاهب الكثيرة التى نبعت من الفلسفة، وجادت على الفن وأثرت فيه، فلو تذكرنا كتاباً يمكن تسميتهم بالإلهاميين، أمثال: «بنيدتو كروتشى»، أو «هربرت ريد»، أو «أمرسون»، أو الجشتالتيين، لوجدنا إلى أى حد كان الإلهام رائدهم، وجوهر تفكيرهم وإبداعهم، ومنبت وجدانهم، فقد خاضوه منبعاً لفلسفتهم، وعكسوه على ميدان الفن.

حتى «فرويد» بفلسفته فى التحليل النفسى، أثر على الفن والفنانين على اختلاف ميادينهم، وأنتجوا فى كنفها. وما السيريالية إلا صدى حيا لفلسفة اللاشعور، التى انعكست فناً فى أعمال «سلفادور دالى»، و«ماكس أرنست»، و«باؤل تشيليتشيف»، وغيرهم.

أما «ماركس» ونظرياته الاقتصادية، فأثرت بدورها على الفن، وظهرت فى المكسيك مدرسة تشكيلية تدين بفكر ماركسى، وصورت على الجدران، فى المصانع، والمدارس، والمكتبات، وجهة نظر مركسية، كما برز بعض الفنانين من دعاة هذا الفكر، أمثال: «دييجو رقييرا»، و«الفاروسيكروس»، و«جوزى كلنت أوروسكو».

والواضح أن الإنسان حينما يتفلسف، يبحث عن صدى ملموس لفلسفته، ولا يجد وعاء يفرغ فيه شحنته، أو قالباً يعكس تفكيره، أفضل من الفن المتعدد الجوانب، الذى يشرح فلسفته وما تتضمنه من تأملات.

وها هى صورة من إنتاج الفنان العالمى الراحل «پابلو پيكاسو» تعكس فلسفته التحريفية لمظهر الطبيعة، بحثاً عن حقيقة تعبيرية أكثر عمقاً. إن قوام الصورة عملية تجريبية أساسها الهدم والبناء، وهى تعبير عن كيان امرأة داخل ستوديو

المصور، والأشكال محطمة بطريقة تجمع بين التكعيبية، والسيرالية. وتظهر
بالتة الفنان معلقة فوق الحائط الأيسر، وهي ترمز للمكان على أنه مرسوم الفنان.
واللوحة لسيدة اسمها: «دوناسل إيفانو» رسمها بيكاسو عام ١٩٣٩. ومن
الناحية الفلسفية، فإن الصورة امتداد للمذهب التجريبي، والشكل حصيلة
للتجربة والمعاناة والأعصاب المتوترة، بحثاً عن العلاقات. فهذا العمل الفني بحق
فلسفة في حيز التجريب، ويحقق تزاوج الفلسفة بالفن في قالب ملموس. انظر
لبيكاسو الأشكال ١٠، ٢١، ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٣، ٧٤.

٤٣. الفن والتحليل النفسى

الفن يعكس أسرار النفس الإنسانية، ويفضح مكنوناتها، ويكشف عن خباياها، وأصبح من المسلمات أن الفن يجسد شخصية الإنسان بكل مقوماتها: المستور منها والظاهر، اللاشعورى والشعورى، المبهم والواضح، الماضى والحاضر، لذلك كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة علماء التحليل النفسى، حيث كشفوا من خلال هذا التحليل أبعاداً جديدة، أضفت تفسيرات وإيضاحات عن طبيعة شخصية الفنان. وأظهرت بعض المعالم الرئيسية التى كانت سبباً فى الطابع المميز الذى اكتسبته أعماله. وسواء جاوز التحليل الصدق أو جانبه، فإنه مدخل لا شك جديد وهام لفهم الفنون عامة والفنون التشكيلية بوجه خاص، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال آثاره الفنية.

ومن أولى الدراسات التى ظهرت فى هذا الصدد، تحليل «فرويد» لشخصية «ليوناردو دافنشى» من خلال لوحته المشهورة «الموناليزا» وغيرها من أعماله المميزة شكل (٢٠). وقد وجد أن هذه الابتسامة الفريدة التى سجلها لئوناردو على شفتى الموناليزا وعلى مادونات، إنما لها رباط بنوع من اللذة الحسية التى أفصح عنها الفنان فى حلم، مضمونه أن طائراً هفهب هريشه فوق شفثيه وأحس بنشوة، ما لبثت أن انعكست على شفاه كثير من شخوصه. وقد دلل فرويد على صدق حدسه بأن «برناردينو لوينى» وكان تلميذاً مقرباً لليوناردو، لم يستطع مع ما امتاز به من مهارات فنية، أن يسجل أى نوع من تلك الابتسامات الساحرة التى سجلها لئوناردو. فأعمال لوينى التى لا تكاد يخطئها المتفرج على أنها إنتاج أستاذه، تخلو من هذا العامل المميز، الذى أعطى لأعمال لئوناردو طابعاً فريداً، وروحاً خاصة. وسواء صدقنا فرويد فى مدخله، من عزو هذا التميز لجنسية مثلية تسامت، أو لم نصدق، فإن العبقرية تكشف عن شىء أكبر من أن يقاس

بأية معايير عادية. ومع ذلك ففي مدخل فرويد أبعاد جديدة تثبت بحق أن كيان الإنسان، ونشأته، وتاريخه، واحتكاكه ببيئته، وتفاعله معها، وصلته بالوالدين أو بمن ينوب عنهما - إنما تمثل ركناً هاماً مؤثراً، في إعطاء التعبير الفني كياناً، بل ولها دورها العميق في تشكيل الشخصية الفنية.

لقد ظهرت بعد ذلك بحوث متنوعة^(١) حول شخصيات العديد من الفنانين، منهم بيكاسو، وفان جوخ، ومارك شجال، وغيرهم، وهذه الدراسات تفسر العوامل المؤثرة، وتحصيها، لدى كل فنان من المذكورين، وقد كانت سبباً من الأسباب الهامة في انتقاء موضوعه، وبلورته بالصورة التي انتهى إليها. وينتقى المحلل الأسباب من النتائج التي يحققها الفنان، ومن دراسة تاريخه منذ طفولته وبخاصة صلته بوالديه وبأسرته، ثم يستدعي عوامل الفشل والنجاح، ويربطها باللحظات التي تتضح فيها شخصية الفنان وتتألق، وتصبح محملة بكل هذا الماضي، الملىء بالأفراح أو المأسى، باللذة أو العذاب، بالحب أو البغض.

حينما جاء بيكاسو وهو في العشرينات تقريباً إلى باريس، وأقام أول معرض له، هاجمه النقاد بأنه مقلد، ومنى بخيبة أمل جعلته يبحث جاداً عن أسلوب مغاير لأساليب المدرسة التأثيرية التي كانت شائعة حينئذ، وبذل في ذلك جهداً مضنياً، حتى أن قلقه الشديد لم يثبته على حالة واحدة، فكلما استقر على وضع كان يحطمه بحثاً عن وضع آخر أندر منه، وانتقل من الفترة الزرقاء، إلى الحمراء، إلى التكعيبية، ثم إلى السيريالية والتجريدية، في دوامة مستمرة، وكل ذلك يعزوه التحليل النفسي إلى شعور عند الفنان بمحاولة ردع الإحساس بالفشل، والرغبة المستمرة في الإحساس بالنجاح والتفوق، ولا تخلو بعض صوره من الرموز التي تفسر على أنها تشير إلى علاقته بوالده، وبوطنه الذي كان يحس أنه منفي منه. انظر الأشكال: ١٠، ٢١، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤

لعشيقته التى كانت تتهكم عليه، كل ذلك ليثبت صدق سريرته، التى لم تكن تلقى ممن حوله ما يناسبها من رد فعل. لذلك كانت حياته أقرب إلى الانعزال، فقد أحس بلفظ المجتمع له، وبفشله فى الحب، وانعكس كل هذا فى لوحاته وبتعبير قوى صارخ، حتى أن بعض النقاد كا يصفه بأنه يرسم بدمه، وخطبات فرشته المتلاحقة إنما كانت دلالة على ما يستعر فى نفسه من حرارة، وعصبية. رسم حجرة نومه ولا يوجد فيها مخلوق، ورسم الزوارق على الشاطئ ولا توجد حولها حياة لبشر، حتى فى بعض مزارعه وسماواته وسحبه، لم يكن يظهر العنصر الإنسانى فيها، فقحولتها إنما هى بمثابة رمز لعزله، وهروب الناس من حوله، ونعته بالجنون. فالتصوير بالنسبة لفان جوخ، يعتبر تعويضاً لكل الحب الذى يفتقده، ولاضطهاد الناس له. انظر الأشكال: ١١، ٦٨، ٧٢.

أما مارك شجال فشخصيته من نوع آخر. لقد كان يعيش فى قرية «ويتبسك» فى روسيا قبل أن يغادرها إلى أوروبا، وفى نشأته فى هذه القرية كان يرى باستمرار البقرة والفلاحة تحلبها، والحصان، والمعبد اليهودى، و«الراباي»، وقيل أنه تزوج زيجة مفرحة، لذلك كان يصور فتاة أحلامه فى أوضاع حالة تمثل سعادته الزوجية، فترة يرسمها خلفه متشبهة به فوق حصان خيالى يطير فى السماء، بأعين واسعة، وذيل يسترسل مع حركتهما، وتارة أخرى يرسمها تأتى إليه من سقف الحجرة لتطفئ معه شمعة عيد ميلاده. كذلك الألوان التى عبر عنها كانت حالة، وتركيب الصورة ملئ بالرموز التى تبين مجالات مختلفة جمعها فى صورة واحدة. ويتضح من ذلك أن الرموز التى يصنعها الفنان بقصد أو بغير قصد، إنما لها دلالات راسخة فى كنيانه، سواء وعى بذلك أم لم يع. وإذا كان التحليل النفسى قد أدى وظيفة للفن والفنانين - والتشكيليين منهم بوجه خاص - فذلك فى أنه استطاع أن يتبع الرموز، ويكشف عن مضامينها، ويترجم

ذلك فى تفسيرات ذات لون خاص، أوضحت باستمرار جوانب وأبعاداً جديدة فى الأعمال الفنية. انظر الأشكال: ٦٥ ، ٧١.

إن قراءة الأعمال الفنية، وتحليلها، وتفسيرها، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره، إنما تدين للتحليل النفسى بالشئ الكثير، وأصبح من الضرورى لرجال الفن، ونقادهم، ومعلميه، أن يستوعبوا دروساً من التحليل النفسى لخدمة أهدافهم الفنية.

٤٤. الفن والفراغ

تزداد مشكلة الفراغ فى القرن العشرين، بازدياد الاكتشافات التكنولوجية التى تمكن الإنسان من أداء حاجاته فى أقل وقت ممكن. وبأيسر التكاليف. وقد توفر أمام سيدة البيت: الثلاجات بأنواعها، والغسالات الكهربائية، والسخانات، والأفران، والمكانس، مما أصبح يقتصد فى اليد العاملة، وينتقص من وقت العمل، ويزيد من وقت الراحة. وكلما زاد وقت الراحة، زادت معه مشكلات من نوع جديد، لم يعهدها المجتمع من قبل، فأين تمضى ساعات الفراغ الكثيرة وفى أى الأنشطة. وكيف يتحول الفراغ إلى ثمرة إيجابية، بدلاً من السلبيات المعوقة للمجتمع، والمحطمة لأخلاقياته؟.

إن الفراغ يمكن أن يتحول إلى سلبيات مدمرة، كما يشاهد فى بعض البلدان الأجنبية، حيث يتجه بعض الشباب إلى التسكع فى الشوارع، وارتياح المقاهى، والسهر فى نوادى اللهو الليلية المنحرفة، يشتمون المخدرات وينغمسون فى كل أوجه الرذيلة.

بينما قد يستغل الفراغ لتكوين ميول إيجابية تنفع الفرد والمجتمع على حد سواء. والفن التشكيلى من المجالات الحية التى تغذى الشباب، وتنمى ميولهم، فى وقت الفراغ، وقد ظهرت أسماء فنانيين تشكيليين برزوا إلى مستوى مرموق، لأنهم استطاعوا أن يستثمروا وقتهم فى هذا الاتجاه، بينهم الفنان «محمود سعيد» أول من حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفن التشكيلى، وكان من رجال القضاء، وكانت شهرته فى فنه أكثر منها فى وظيفته، وكثيرون غيره اشتهروا فى ميادين الأدب، والتمثيل، والموسيقى، ولم يكن ذلك لشهادة حصلوا عليها، وإنما لاستثمارهم ميلاً فى وقت فراغهم، وتنمية هوايتهم إلى الذروة. ومن الأمثلة الواضحة «توفيق الحكيم» الذى بدأ نائباً فى الأرياف، ولكن خياله حوله إلى أديب مرموق. و«يوسف إدريس» كان طبيباً لكنه نما فى اتجاهه الأدبى،

والقصصى، لدرجة طغت على تخصصه فى الطب. و«على الكسار» كان أمياً ومع ذلك نمى هوايته فى التمثيل الكوميدي فى مطلع هذا القرن، وكانت له فرقته المشهورة وشخصيته المميزة. ويقال إن الذى كتب «أليس فى بلاد العجائب» كان أستاذاً للرياضة بإحدى الجامعات الإنجليزية، وكتبها فى وقت فراغه.

فالفراغ حينما يستثمر يأتى بعائد كبير على صاحبه، وعلى المجتمع الذى يعيش فيه. والأصل فى نمو أية مهنة أن يتعشقها الناس، ولا بد أن تنمو لديهم كهواية، دون الالتزام بالشكليات. فكلما كان هناك شغف وحب فيما يزاوله الإنسان، أداه بروية وبمعنى، وتجشم فيه الصعاب والمخاطر، وتحمل نتائجه، لالشيء إلا لأنه يشبع عنده ميلاً قوياً، يحقق ذاته من خلاله.

والفن التشكلى من المجالات التى يستثمر فيها الإنسان وقت فراغه. ألم يكن «تشرشل» ذلك السياسى الداهية، يرسم فى وقت فراغه، وقال: «إننى أعتبر اليوم يمضى فى سقم ما لم أنتج فيه صورتين» (١). وفى أثناء مزاولة الفن التشكلى يتعلم الإنسان أشياء كثيرة يصعب حصرها، فهو على الأقل يتعلم أن يتأمل الأشياء، ويأخذ وقته فى معاشيتها، وتفحصها، وفهم جمالها وطابعها المميز، يدرك قدرة الخالق فى خلقه، ويعرف كم هو ضعيف إزاء هذه المخلوقات التى أحسن الله ابداعها، فصورها خير تصوير. أليس هو القائل جل جلاله: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم» (٢). وقال سبحانه: «وصوركم فأحسن صوركم» (٣) انظر ألوان البشر، وملامحهم، وسحنهم، وتلك الأشجار، والأزهار، والنباتات الغريبة، تأمل تلك الحيوانات، والحشرات، والزواحف، والأسماك، التى ترتبط ببيئاتها فى الألوان، والأشكال، واللامح. إن الهاوى للفن التشكلى يقول بقلمه أو فرشته، الشيء بلغة بليغة، تغنيه عن الكتابة والكلام.

تأمل على سبيل المثال: لوحة من إنتاج الفنان الأسباني «فرانشسكو دى

(١) محمود البسيونى، ميادين التربية الفنية، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ص ٣.

(٢) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٣) القرآن: سورة غافر، آية ٦٤.

جويا» فى حلبة لمصارعة الثيران. إن المنظر ملئ بالملاحظات السريعة التى سجلها جويا بطريقة خاطفة. انظر مثلاً مجموعة الثيران فى وسط اللوحة، بحركاتهم، واندفاعاتهم، واتجاهاتهم نحو الجمهور، فى وضع مخيف، بينما يداس أحد الأشخاص تحت الأرجل الخلفية للثور الهائج فى الوسط. تأمل أيضاً المصارعة الأمامية التى يختلط فيها الجرحى بالمصارع، وبالثور، فى حين ينظر الجميع بلهفة وبأوضاع مثيرة، حول حلبة الصراع، إنها نظرات شاخصة، فاحصة، متأملة، وبحركات تلعب فيها الأجسام أدوارها التعبيرية فى انفعالاتها تجاه مناظر المصارعة المختلفة.

إن الفن التشكيلى هواية ذكية لشغل وقت الفراغ واستثماره، وكسب رصيد من المعرفة والقيم الجمالية من خلاله، فلنساعد الناشئة أن يكونوا ميلاً نحوه، لعل فى ذلك غذاء روحياً، يرفع معنويات الفراغ، ويكسبهم السعادة. انظر الأشكال: ٢٦، ٣٠، ٣٣، ٣٦، ٤٤، ٥١، ٦١، ٦٢، ٦٣.

٤٥. الفن والصناعة

يرتبط الفن فى القرن العشرين بكل مظاهر الحياة، كما يرتبط على وجه أخص بعالم الصناعة، إذ يتميز فى هذا القرن بتكنولوجيته المتقدمة، واختراعاته المتلاحقة، فما يمر يوم إلا وتسجل فيه براءة اختراع هنا أو هناك، يلعب دوراً فى تقدم المدنية. وكل هذه الاختراعات وإن بدت فى أول الأمر نظرية رياضية مكتوبة أو مرسومة، إلا أنها سرعان ما تتطلب كياناً مجسماً لتخرج به إلى الناس، حيث يكون الاختراع فى متناول أيديهم، وفى خدمتهم. فهى تتطلب ثوباً تتدثر به، يبهج النظر، ويسر خاطر، ويمتع النفس، ولذلك تخرج هذه التكنولوجيا، ويخرج هذا العلم فى نوع من التزاوج مع الفن، حيث تتدثر بالثوب الجمالى الملائم ويستخدم الإنسان الحديث: الثلاجة، والمكواة، والبوتاجاز، والراديو، والتليفزيون، والسيارة، والقطار، والطائرة، واكتسبت كل هذه المخترعات أشكالاً يتداولها الناس لها سحنها، على اعتبار أن كل شكل له شخصيته المميزة، وكيانه التجريدى الفريد.

فهذه المكواة لها قاعدة مثلثة تقريباً. وتنتهى مقدمتها بقوسين يلتقيان لإغلاق المثلث. وهذا الشكل له ارتباط بالوظيفة، فمن اليسير أن تتخلل مقدمة المكواة الرفيعة أدق تفاصيل الملابس، بينما خلفيتها العريضة تضغط وتكوى مساحات أكبر. وولادة هذا الشكل أصبحت من المعالم المميزة لهذه المكواة، عالمياً ومحلياً، فكل شركة تخرعه وتصوره، ويتداوله الناس. واللغة التى بنيت عليها المكواة من الناحية التشكيلية، لها جمالها الهندسى التجريدى الذى يتوافر فى شتى السلع التكنولوجية الحديثة، التى أساسها النظام الهندسى، وحساب التجسيمات بلغة متوازي المستطيلات، أو الكرة، أو المخروط، أو المكعب، ويتعامل معها كل فرد على اعتبار أنها من نتاج الآلة التى سخرها الإنسان لخدمته، وأبدع من خلالها باستخدام الأشكال الهندسية، الملائمة. ولذلك أصبح الفن التطبيقى فى القرن

العشرين لغة ارتبط فيها بعالم التكنولوجيا والاختراعات اليومية، التي توظف لتيسير خدمة الإنسان ورفاهيته، والفلسفة التي تقوم عليها تلك السلع، هي إعطاء الكثير مقابل القليل من المال، وهو مبدأ مطبق في المنتجات الصناعية الأمريكية الحديثة، حيث التنافس بين الشركات في إنتاج السلعة الواحدة، وهذا التنافس يؤدي إلى زيادة الجودة في السلعة المنتجة. ويؤدي إلى رخص ثمنها نتيجة المضاربة. ومن بين أوجه المضاربة، جمال الشكل المرتبط بوظيفة السلعة المنتجة، فأنت لا تقبل على شراء سيارة إذا كانت قبيحة المنظر، ويفريك اقتناؤها إذا كان بها من التنسيق في أشكالها وألوانها ما يستثير وجدانك، ويريح نظرك. لذلك لو تأملنا شكل السيارة في العشرينات، لوجدناها أشبه «بالحنطور» الذي أضيف له موتور ليحركه بدلاً من الحصان، لكن بتوالي الزمن أخذت تتطور هذه السيارة تكنولوجيا وفنياً، فبدلاً من «المنافيل» التي تدار باليد لإدارة الموتور، أصبح يكتفى بزرار واحد، أو بإدارة مفتاح، ليدور الموتور.

أما جسم السيارة فأصبح أكثر بساطة وانسياباً، ومن الداخل يلاحظ شكل «التابلوه» موزعاً فيه الدوائر والمستطيلات التي تحوى بيانات شاملة لأجهزة السيارة المختلفة، وهو توزيع خضع للتصميم الصناعى الحديث. ويمكن كذلك تأمل أشكال مقاعد السيارة، وإمكانية تحريكها وثنيها وتحويلها إلى ما يشبه السرير، راحة للإنسان. كل هذه الخصائص شكلاً، وحجماً، ولوناً، وتناسقاً، ووظيفة، أثر على شكل السيارة في عمومها، وأصبح كيانها عام ١٩٧٨. يختلف عن مثيله عام ١٩٢٠. وبيمتحف العلوم بلندن تعرض نماذج لتطور السيارات، تبين إلى أي حد استطاع الإنسان أن يوائم تدريجياً بين التكنولوجيا، والشكل الوظيفي الجمالي، حتى أصبح هناك بحق ما يسمى «فن صناعي» وفنانون للصناعة، كل مهمتهم تشكيل القالب الصناعى وتحويله إلى كيان محسوس من ناحية علاقاته الهندسية، وتفصيله، بعضها ببعض، كي يريح النظر، ويسر خاطر، ويؤدي الوظيفة بنجاح ويسر.

ولو تركنا موضوع السيارة وانتقلنا إلى مثل آخر له أهمية وخاصة عند الإنسان، وهو المسكن، لتبيننا إلى أى حد نجح الإنسان فى أن يختصر «الندشة والزرقشة» من إطار العمارة الحديثة، ويحولها إلى أسطح رأسية وأفقية لا تضاريس فيها أو طفيليات، ويقسمها من الداخل تقسيمات مبسطة مرتبطة بدورات المياه، وبالشرفات، والمطابخ، بسقوف منخفضة، فقد تخلصت العمارة المعاصرة من الارتفاعات المكلفة والزخارف، والمنمنمات المثيرة، واقتصرت على ما يؤدى الوظيفة بيسر. فإنسان القرن العشرين لم يعد يحتاج إلى هذه السفسطة، أصبح الآن يحتاج إلى جدران ملساء ذات لون واحد، وأثاث هندسى بسيط قليل الحجم، يصلح لديكور الغرف بلا مغالاة. فقديمًا كانت العروسة تشتترى الجهاز على طراز معين، ومكون من عديد من القطع، لا تجد المكان الفسيح الملائم لوضعها فيه، فتزدحم الحجرات حتى لا تجد ممرا يسهل السير فيه بين الأثاث، أو يسهل حتى التنظيف، وكثير من هذه الغرف كانت تقفل ولا تستخدم إلا عند حضور الضيوف، فكان التأثيث مسألة ثلاثة أرباعها رغبة هوائية تتحقق إرضاء لنزوات الغير وحباً للظهور، ولكى تقول كل سيدة فى المجتمع أن زميلتها عندها، وعندها...!

إن التطور السريع غير هذا المنهج، فسيادة البيت أصبحت من العوامل ويهملها أن يكون فرش منزلها بما يسهل لها الحياة هى، وزوجها، وأولادها، وضيوفها. فهى تضع ما قل ودل، وتحترم الفراغ، لأنه المتنفس لها فى المنزل الذى يساعد كل فرد وخاصة الأطفال، على الحركة واللعب والنشاط المتلائم مع أعمارهم. لذلك فإن الأفكار القديمة عن الشقة أو السكن، أصبحت غير متلائمة مع متطلبات العصر وحاجياته، ونما فن للأثاث يتمشى مع أشكال البوتاجاز والثلاجة، وأحواض الغسيل، والدواليب، بحيث إن المنزل يمكن أن يكون فى عمومه هندسياً صرفاً، بدون حليات إضافية.

وليس من الحكمة - والعهد التكنولوجى الذى نعيش فيه آخذ فى التطور والتقدم أن نفكر فى الحياة وفى الفن، بأسلوب بدائى سادج، برجوازى، طبقى.

مقلد، إن من الطبيعي أن يكيف الإنسان نفسه لبيئة القرن العشرين، بميكناتها، وأشكالها الصناعية الوليدة.

وبتأمل المنظر الأمامى للسيارة، يمكن إدراك نجاح الفنان فى التصميم الهندسى للأشكال، لاحظ مقدمة السيارة وكيف قسم الوسط إلى خطوط رأسية وأفقية متوازية، تحصر فراغات إيقاعية لها قيمتها فى إعطاء السيارة سحنها، وساعد على ذلك شكل فوانيس الإنارة والزجاج الأمامى والخلفى. والسيارة ككل بناء تشكىلى وظيفى من إبداع الصناعة الحديثة.

وهناك آلة حفر وحمل الأتربة وهى ذات كيان مميز، لعب الخيال الفنى دوره فى تشكىلها، وهى بلغة الفن، قطعة نحت متحركة، يمكن أن ترتبط إلى حد ما بأعمال الفنان الحديث كالدور. انظر ضخامة العجل، والشكل العلوى لصحن الحفر ذاته، ألا تحمل هذه الآلة جمالاً تعبيرياً فنياً؟

ثم تأمل الساعات، كل سطح مينا صمم بما يتناسب مع الحجم والوظيفة، والشكل يتحرك حول الدائرة، لكنه يصل أحياناً إلى بيضاوى محكم، وأحياناً أخرى إلى مسدس، لكن فى كل حالة هناك تفاصيل الأرقام والعقارب وتوزيعها داخل السطح، أضف إلى ذلك شكل الأساور وتنوعه فى كل حالة. هذه أمثلة واضحة لتطور الفن الصناعى واستفادته من العقل الفنى الحديث.

حتى فى الأقلام الأبنوس حيث ترى الملامس والنسب، وشكل الكاميرا - حيث تظهر التركيبات للمفاتيح والأجهزة الدائرية فوق سطح جسم الكاميرا كلها صممت بالعقل المتأثر بدور الفن فى الصناعة، والذى استمد وحيه من تجارب الفن فى القرن العشرين.

إن الصناعة الحديثة التى شكلتها الآلة، أو صنعتها يد الإنسان تأثرت إما تأثر بالفن التشكىلى، بل كانت ومازالت، تطبيقاً حياً متطوراً لنظرياته، تخدم الحاجات الإنسانية اليومية، بذوق وجمال وحس، أضفى بهجة وسعادة على الحياة فى القرن العشرين، وساعد على إيجاد مدنية مميزة لها تختلف عن القرون السابقة.

٤٦. الفن والطبيعة

الطبيعة ذلك الكون المحيط بالإنسان - هل يدركه، ويحسه، ويتذوقه؟ لقد نبهنا القرآن في آيات كريمة عزيزة، بأن الله وهبنا السمع، والبصر، فهل استخدمناهما وأدركنا عن طريقهما قدرته في كل شيء؟ إن تنبيهه حق إذ يقول: «والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً، وجعل لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، لعلكم تشكرون»^(١). وفي آية أخرى يذكر الله البشر قائلاً: «وهو الذي أنشأ لكم السمع، والأبصار، والأفئدة، قليلاً ما تشكرون»^(٢). إذ أنهم في غفلة من إدراك تلك النعمة التي أسبغها الله عليهم. ثم يقول جل شأنه: «إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه، فجعلناه سميعاً بصيراً»^(٣). فالسمع، والبصر، من نعم الله على الإنسان، من خلالهما يعلم بعد أن كان يجهل، ويحس ويدرك بعد أن كان لا يبصر، بليد الإحساس. وتلك الحواس: السمع، والأبصار، والأفئدة، هي التي يتجاوب فيها مع الطبيعة، فبفضلها يدرك ويحس بإعجاز الخالق، ويستحيى حين ينظر معترفاً بآيات الله جل شأنه، وبفضله على عباده.

يأتى الطفل إلى هذا العالم ولا يدري من شأنه شيئاً، وقد زود بتلك الحواس، إن استغلها ونمت، رأى الكون حوله، بقدر نمو هذه الحواس ونضجها. ومن الناس من لهم عيون ولكنهم لا يبصرون، لذلك نبهنا الخالق إلى رؤية إعجازه في كل ما حولنا من مخلوقات، وكائنات، وهناك آيات كثيرة تدعو الإنسان إلى استخدام عينيّه، تدعوه أن يرى فتلفت نظره قائلة: «ألم تر». «أفرايت»، «قل أرايتم»، «أو لم يروا»، «لقد أريناه آياتنا»، «قل سيروا في الأرض فانظروا»، «إن في ذلك لعبرة لأولى الأبصار»، «أفلا تبصرون»، «أبصر فسوف يبصرون». وكل

(١) القرآن: سورة النحل، آية ٧٨.

(٢) القرآن: سورة المؤمنون، آية ٧٨.

(٣) القرآن: سورة الإنسان، آية ٢.

هذه التوجيهات تذكرة للإنسان أن يعى هذا الكون حيث وراءه خالق جل شأنه،
أحكم خلقه ، وأبدع نظامه: فى الأرض، وفى البحر، وفى السماء.

«والطبيعة» كلمة تعنى كل ما خلقه الله ولم تعبث به يد الإنسان ، والإنسان
نفسه، أحد مخلوقاته سبحانه وتعالى: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم»^(١).
وفى موضع آخر: «فى أى صورة ما شاء ركبك»^(٢)، فتأمل الطبيعة، إنما هو
تبصر فى قدرة الخالق، سواء ما كان ينظر إليه المتأمل حبة رمل أو جرثومة، لا
ترى إلا بالميكروسكوب، أو كائنات فى الأرض أو البحر أو السماء. والناس
يختلفون حين يرون الطبيعة، فالفنان يراها بمنظار غير العالم، وهذا وذاك
يريانها بعينين تختلفان عن أعين: التاجر، أو الفوتوغرافى، أو الفلاح، أو الطفل،
وما يعيننا هنا هو نظرة الفنان وترجمته للطبيعة، ومدى اختلافها عن نظرة
هؤلاء جميعاً.

لا بد أن نسلم بأن النظرة إلى الطبيعة تتأثر بنوع الشخص الذى ينظر،
وتتحكم فى ذلك عاداته السابقة، وهناك عادات جمالية، وأخرى غير جمالية،
فالشخص العادى قد ينظر إلى الطبيعة - إلى الشجرة مثلاً - على أنها جسم
يظله، أو يستريح أسفله، وقد ينظر إلى جذعها على أنه مصدر للخشب، وثمارها
على أنها ثروة تدر عليه عائداً من المال وتسمنه من جوع. وهذه النظرات تتسم
بالنفع، ولا تغشاها نظرة الفنان الجمالية التى ترى فى الشجرة شيئاً مختلفاً
تماماً عن كل النظرات السابقة.

النظرة الجمالية إلى الطبيعة، هى نظرة الفن والفنانين على اختلاف مشاربهم،
ومناهجهم، سواء فى ذلك: الفن التشكيلى، أو الشعر، أو الأدب، أو الموسيقى، أو
الرقص. ومضمون كل هذه الفنون يبحث عن النظام فى الطبيعة، ويكشفه
للناس، أو للجمهور، الذى بدوره، وبمعاونة الفنانين، يبدأ يحسه، ويتعايش معه،
فترتقى روحه بارتقاء نظرتة، وتعمق إدراكه.

(١) القرآن: سورة التين، آية ٤.

(٢) القرآن: سورة الانفطار، آية ٨.

على أن الفنان التشكيلي لا ينظر إلى الطبيعة، لينقلها أو يحاكيها، فهذه فى الحقيقة مهمة الكاميرا، أو المسجل أو الجرامافون، وما يحدث هو عملية التقاط آلى للصورة، أو الصوت، ولا دخل لحس الفنان فى ذلك، وإن كانت قد دخلت فى استخدام هذه الأجهزة عملياً الاختيار، والتحكم، لكن ليس بالقدر الذى يجد الفنان فيه حرّيته، ليكشف، ويصوغ، ويعبر، فينقل المشاعر لغيره من البشر ليحسوا بها.

والفنان بتجربته المميزة، على درجة أعلى من الشخص العادى فى الرؤية البصرية، فهو يرى فيدرك العلاقات، ويفهم لغة التشكيل فيمارسها، وبجانب ذلك يستطيع أن يعبر عما رأى وأحس. فهو إذاً يقوم بعمليتين - يتأثر، ويؤثر. يتأثر بالمتغيرات العديدة الفنية التى لا حدود لها والتى تزخر بها الطبيعة: من ألوان، وأشكال وحركات، وتنسيقات، وإيقاعات، فى تأثره ينفعل، ويهتز، ويتحرك داخله دافع للتعبير عما أحس، وعما أثاره، فيعكسه بخامات: الألوان، أو الطلاء، أو الطينات، أو الأحجار، أو الأنسجة، أو شتى الخامات التشكيلية، أو الألفاظ والمعانى الشعرية والأدبية، إن كانت أدوات الكتابة، أو بالأنغام، إن كانت لغته الرقص.

وفى إطار التعبير عما تثيره الطبيعة فى نفسية الفنان، انقسم الفنانون مذاهب، ومدارس، واتجاهات، وكان لكل مدخله فى التعبير. فهناك: الطبيعى، والواقعى، والمثالى، والرمزى، والتجريدى. وهناك التأثيرى، والرومانتيكى والتكعيبى واللاموضوعى، هناك النظرة الواحدة، والنظرات المتعددة فى صيغة واحدة. هناك البصرى الذى يستجيب بعينه، واللمسى الذى يستجيب بجسده وأحشائه، وهناك المحلل التشريحي الذى يشبه أشعة إكس، الذى يرى ما بداخل الظاهر، هناك الذى يقيدنا بحرفية ما نرى، ومن يأخذنا بخياله فيخلق بين السماء والأرض، ويضيف إلى كائناته الأشياء التى لا نبصرها، ولكن نسمع عنها. رؤية الطبيعة إذاً عند الفنان، ركن من أركان عمليته الإبداعية، وتتحقق من خلالها أسس تلك العملية. لذلك فإن صلة الفن بالطبيعة صلة اكتشاف، وتسام، وتبصر، فيما لا يمكن إدراكه بغير معونة الفنانين على اختلاف أنماطهم،

ومذاهبهم. والطبيعة حين ترى من خلال أعين الفنانين، معناها أنها لا بد أن تتغلغل في جوانحهم، وتمر في أجهزتهم الهضمية، ودوراتهم الدموية، وتمس كل خلايا أمخاخهم، لتخرج من جديد منعكسة في الأعمال الفنية التي تحسسنا في النهاية شيئاً من قدرة الخالق، وتقربنا إليه، فهو المبدع الأول، الذي نتبين شيئاً يسيراً من أسرار العميقة، من خلال رؤية الأعمال الفنية واستيعابها. وكلما زاد رصيدنا من فهم تلك الأعمال، والإحساس بها، ازداد إدراكنا لعظمة الخالق الأكبر ثراء، وازددنا ضعفاً أمام فهم قدرته، وهل بغير الفنانين يمكن أن يتيسر مثل هذا الإدراك «ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت، فارجع البصر هل ترى من فطور» ثم ارجع البصر كرتين، ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير» (١).

على أن الرؤية الجمالية للطبيعة لها أصول، منها أن الراى لا يملأ إرادته على ما يرى، وإنما يكون متفتحاً ليستقبل ويكشف عما عساه أن يراه، فبقدر تفتحه بقدر ما يكتسب من خبرة، ويدرك أبعاد النظام الذي يراه. وحينما تنتقل الزهرة من مجرد اسم لها إلى حقيقة فنية تركيبية، من: خطوط ومساحات، وملامس، وأشكال، وألوان، ووحدة لتمييزها - بقدر ما تتعمق النظرة ويفهم مغزى الطبيعة، وبقدر ما يدركه من انسجام وإيقاع في نظام الزهرة، بقدر ما يكشف حقيقة طبيعتها، وتزداد هذه الحقيقة كشافاً، مع كل لمسة تفصح عن المعنى الفني المتضمن في طيات التعبير، الذي كانت الطبيعة الملهم الأول له. انظر شكل (٨٠).

(١) القرآن: سورة الملك آية ٤, ٣

٤٧. الفن التشكيلي والملاحظة الحسية

يظن البعض أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبعث عشوائياً وبطريق الصدفة ولا دخل للعقل أو التحكم أو الوعي في إنتاجه، ويعتقد البعض الآخر، أن الفن التشكيلي يمكن أن ينبثق بتمامه، لو أغمض الفنان عينيّه وترجم إحساساته الداخلية دون أن يربطها بأية حقيقة بصرية خارجية. ويدور التساؤل: هل يبقى لعيني الفنان دور في العملية الفنية إذا أغمضهما عن رؤية الحقيقة البصرية؟ وهل يمكن كشف الحقائق الفنية البصرية بوسائل غير البصر؟ كيف يمكن إذا أهملت الملاحظة البصرية، أن يتحقق فن تشكيلي على مستوى رفيع؟ وإذا لم يكثرث بالعلم أو المعرفة وليدة الملاحظة، فهل ينتج فن ذكي؟.

كان الفنان التشكيلي يلاحظ منذ أقدم العصور، وإن اختلف فيما يلاحظه من عصر إلى آخر، فعمله الفني لم يخل من الملاحظة، والمقصود بالملاحظة: قدرة الفنان علي النظر والرؤية، وإدراك العلاقات واستلهاام الحقائق البصرية المتوافرة بخصائصها المميزة، وترجمتها بحس، وبذوق، بحيث تنم عن هذه الخصائص، وتستثيرنظر المشاهدين نحوها، فيدركون بدورهم خصائصها وأبعادها، ويستمتعون بها، ويضيفون رصيذا من الخبرة الجمالية إلى رصيدهم الأصلي. وللفنانين التشكيليين مذاهب واتجاهات فيما يتخذونه من مداخل في ملاحظاتهم، وهذا الاختلاف ينتهي بهم إلى مدارس متنوعة، وطرز مختلفة، واتجاهات بارزة، عبر تاريخ الفن الطويل المليء بالعصور، وبالاختلافات المتباينة بين كل عصر والآخر في هذا المضمون.

ويمكن تناول عينة واحدة من أحد العصور بالبحث والتحليل، لشرح ماهية الملاحظة عند الفنان التشكيلي في هذا العصر، ونتخير لذلك الحفر الغائر للبوّة أصيبت بحراب في جسدها، فأخذت تزحف وتتأوه من شدة ما أصابها. أين دور الملاحظة في العملية الفنية، في التعبير عن هذه اللبوّة المتألّمة؟ (شكل ٤٤).

إن الفنان الذى حفر هذه اللبؤة، لابد أن يكون قد عاش فى حلبة الصيد، ورأى بعينه الدراما التى تحدث بين صراع الهجوم والاندفاع الذى يشتعل بين السباع، والملك الذى يصطادها . وهذا المنظر جزء من مناظر متعددة يقوم فيها «بانيبال» باصطياد السباع، مترجلا تارة، وممتطيا جواده تارة أخرى، وهو مسلح بالدروع، والأسهم، وحوله مجموعة من حراسه ومساعديه، بينما السباع تقفز بعلمها لتتال منه، فتصاب بالأسهم فى أفواهها وأجسادها، فتتلوى وتنهار فى صراع بين الألم والهجوم، واللوحات من مقتنيات المتحف البريطانى بلندن، وتحتل ركنها هاما فيه.

وتلك اللبؤة المعروضة هنا، واحدة من تلك التعبيرات، وهى تحوى ملاحظات دقيقة- شكل (٤٤) . انظر مثلا الخط الخارجى لجسم اللبؤة الذى يبدأ من أنفها مارا بالرأس، ثم يرتفع قليلا فوق الساق الأمامية، ويتجه الخط إلى الميل حتى مستوى الأرض، وينتهى بالذيل وسط خطوط خارجية أخرى للساقين الخلفيتين، اللتين فقدتا المقاومة وانهارتا لتجرهما الساقان الأماميتان فى زحف متهاك، وتظهر الأسهم موزعة فوق عضلة الساق الأمامية، بينما السهمان الآخران فى الجسم، من أسفل، أما الفم ففاغر متألم، والمخالب منقبضة بعصبية تنن من الإصابات. وهكذا سجل الفن الآشورى لحظات الألم والقسوة المنعكسة، لتعطى القارئ فكرة إلى أى حد كان الفنان فى هذا العصر يلاحظ ماحوله وما يحسه بعمق، ويترجمه بأزاميله وأدواته التشكيلية.

إن منظر هذه اللبؤة يعبر عن المأساة بكل معانيها، إنها مثل الصراع القوى بين: الهجوم والتخاذل، بين الاندفاع والتصادم، بين الوحشية والانهيار، ولو أن المنظر يسجل قدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان المفترس، إلا أنه فى نفس الوقت يبين قوة هذا الإنسان ذاته الذى يجنب نفسه الشر ويسيطر عليه. والملاحظة واضحة فى فهم تشريح الجسم، وتركيبه، وعضلاته، وتفاصيل المخالب وتعبير الوجه الذى يبين أن الفنان لم يفته شىء إلا أحسه وترجمه بهذا الإحساس المأسوى، الذى يثير الألم عند كل مشاهديه.

ولا ريب أن الملاحظة هامة وضرورية فى الفن التشكيلى، ويمكن بحق التمييز فى رسوم الأطفال، بين طفل نبيه لأنه ملأ رسومه بملاحظات القيمة التى تدل على تفرس واستيعاب، وبين طفل آخر فى نفس السن لا ينظر بدقة فتظهر رسومه متشابهة، فهو فى فترة لا يفرق بين : القط والكلب، والحصان، والفيل . يرسمها جميعها كما لو كانت شيئاً واحداً، مستطيلاً تحته أربعة خطوط تعنى الأرجل، وإضافات يسيرة قد تعنى الذيل أو الرأس، لكن الطفل الأكثر نباهة، يلاحظ - ليس فقط الفروق بين هذه الحيوانات بعضها وبعض، ويثبت هذه الفروق فى رسومه، وإنما تجده كلما ازداد نباهة، يصل إلى إدراك خصائص حيوان واحد، بتنوعاته وفروقه المختلفة، ولذلك قد يفرق بين قطة سوداء، وأخرى بيضاء، أو زيتونية منقطة، أو ذات رأس أشبه برأس النمر، أو ذيل مسترسل سميك، أو من النوع السيامى الأصفر الداكن، ذات العيون العسلية القاتمة.

ولسنا ندعى أن ازدياد الملاحظة ضرورة لقوة التعبير فى مجال الفن التشكيلى، فقد تكون ملاحظات ذهنية صرفة تحول التعبير إلى رسم علمى، أو رسم وصفى، وهنا يظهر الاختلاف الحتمى بين ملاحظة وأخرى. ففى العلمية يكون الرأى مدققاً ليخرج بصورة مطابقة أمينة، هو يحاول أن يخرج نفسه بإحساساته وآرائه الشخصية، من عملية الوصف التابع من الملاحظة، بمعنى أصح، إنه يصل إلى الملاحظة التى يتفق معه فيها سائر العلماء فى أى مكان فى العالم، أى أنها ملاحظة موضوعية، لكن الملاحظة فى الفن التشكيلى لها طابع شخصى، لأنها تدرك من خلال أثرها على إحساسات الشخص الرأى، ولكى يترجم هذه الملاحظة لابد له من عملية التحريف، وهو تحريف مبنى على الملاحظة الحسية أيضاً، ومعناه أنه يغالى فى : الإطالة أو القصر، فى البروز أو الانخفاض، فى الإضافة أو الحذف، ليظهر المعنى الجمالى الذى كان له وقعه على الإحساس، وعلى درجة الإثارة والإعجاب التى حركت الفنان، ليخوض التجربة، ويعبر عنها.

لذلك لو رجعنا للحفر الموضح للبوّة الآشورية، يمكن إدراك الملاحظات الفنية

التي تعتبر من النوع الثانى الذى وصف أعلاه. فالتعبير هنا أساسه الزحف المتألم لجسم مصاب يشد نفسه بصعوبة، ليهجم على فريسته بغريزته، وتعوقه الإصابة عن الانطلاق إلى بغيته، لذلك فإن هذا التعبير البارز فيه عصبية الخطوط وتوترها، فالخط الخارجى لجسم اللبؤة، والخط الأسفل لبطنها صممهما الفنان بعناية ومبالغة، كى يعبر عن هذا المضمون الذى يتوتر فيه الجسم فى الموقف النادر. لاحظ القوس الذى يبدأ من أسفل الذقن، حتى مقلب القدم الأمامية، واتساقه مع الخط المائل للجسم كله. لاحظ أيضا أن الفنان سطح قليلا فى ساقى اللبؤة الأماميتين، وهو يحاول إيجاد التناسب الحسى بين أشكال مثلثية تقريبا، تتنوع من بداية الجسم، حتى نهايته.

إن الملاحظة الحسية- كما يبدو - ضرورة فى الفن التشكيلى، وهى أحد الأسس الذكية فى بنائه ، لكنها ليست ملاحظة موضوعية صرفة كما يحدث فى العلم، كما أنها ليست عشوائية، أو ذاتية صرفة.

والأشكال الموضحة تبين قوة الملاحظة عند الفنانين: (٣) ، (١٣) ، (١٤) ، (١٧) ، (١٩) ، (٣٠) ، (٣٨) ، (٤١) ، (٥٦) ، (٧٠) ، (٧٢) .

٤٨ - الفن النحتى بالمفهوم المعاصر

يختلف مفهوم النحت فى العصر الحاضر عنه فى العصور السابقة. كما يختلف عن المفهوم الدارج المخلوق الذى عارضته الاتجاهات الإسلامية منذ وقت مبكر. وببساطة كان الناس يظنون أن النحت محاكاة سافرة للطبيعة، بكل دقائقها، على صيغة ما يحدث فى ذروته - على سبيل المثال- فى تماثيل الأشخاص التى تعرض فى متاحف الشمع المشهورة. ولعل هجاء الإسلام لمثل هذه التماثيل ينبع من فكرة عبادة الأصنام، وادعاء نفر من البشر أنهم يستطيعون خلق أشباه للمخلوقات، بل وأشكال الآلهة يعبدونها من دون الله. وحينما حطم إبراهيم الأصنام، إنما أراد بذلك القضاء على عبادة الأوثان، وكان يوجه النظر إلى عبادة الخالق الأوحد الذى لا شبيه له فى الكون، وكان يوجه الرؤية ضمنا وبطريق غير مباشر إلى التجريد. ولو عاش إبراهيم حتى اليوم، لكان اتجاهه مصداقا لفن النحت التجريدى الأصيل، ونكرانا لفن المحاكاة المزيف، الذى لا يدخل ضمن إطار فن النحت المعاصر على وجه الإطلاق.

ففن النحت ليس محاكاة، وإنما إبداع لرؤية جمالية يستلهمها الفنان من الطبيعة، ومن كل ما يدور حوله، وبالتالي يعبر عن هذا الجمال الذى هو أصلا إدراك تجريدى للعلاقات التشكيلية، ولكن قليلا من البشر من يدركون حقيقته، أو يستمتعون به. لقد وهب الله الفنان التشكيلى القدرة على أن يكشف هذا النوع من الجمال ويعبر عنه، وبالتالي يترجمه للناس جميعا لعلهم يدركون عظمة الخالق كما تلوح فى خلقه، ويتذوقون النظام الجمالى الذى يتوافر فى كل شىء فى الطبيعة، من : نبات، وطيور، وحيوان، وأسماك، وتلال، وأشجار، ولكن يوجد من الناس من لهم أعين، إلا أنهم لا يبصرون.

والنحت بالمفهوم المعاصر، لم يعد مقصوراً على صناعة التماثيل بالمعنى التقليدي ووضعها في الميادين تخليداً لذكرى هذا أو ذاك. إن النحت المعاصر إدراك ملموس للأجسام ذات الأبعاد الثلاثة، أيا كان نوعها أو وظيفتها، ولذلك فكل ماتصنعه يد الإنسان يخضع لمفهوم النحت المعاصر من الحذاء، إلى القلم الأبنوس، إلى المكواة الكهربائية، إلى السيارة، والطيارة، حتى العمارة الحديثة، وأي شيء ملموس يخطر على الباب طالما أخذ شكلاً مجسماً متناسقاً يحمل مقومات العلاقات التشكيلية، فإنه حتماً سيخضع لأصول النحت وفكرته المعاصرة العامة. إن المقعد، والمكتب، والمنضدة، وأطباق المائدة، وما عليها من ملاعق وشوك وسكاكين، والأواني - كلها أشكال مجسمة تخضع للتشكيل المجسم، لذلك هي نحت من الدرجة الأولى، ويمكن الحكم عليها جمالياً فيما إذا كانت تمثل نحتاً جيداً، أم متوسطاً، أم رديئاً...، هذه المراتب متوقفة على إدراك الفنان وصياغته للأشكال، بل وعلى قدرته التجريدية بوجه عام. ومن هذه النظرة يمكن رؤية محال: البقالة، أو الصيدلية، أو الفاكهة، على أنها تحوى تنظيمات من النحت متراسة فوق رفوف تلك المحال المتنوعة، وعلى ذلك كلما أجاد وأحسن صاحب كل محل تنظيم بضاعته، لظهر التناسب بين الأشكال بعضها وبعض: الكبير والصغير، المستدير والمستطيل والكروى، الرأسى والأفقى، ويدخل في ذلك تنظيم المجمعات المجسمة الملونة بطرق متوافقة، حينما توضع متراسة أو بعضها بجوار البعض بحس وتناسق، ويتضمن ذلك حساب الأشكال وأرضياتها، أو الأحجام والفراغات المحيطة بها - إذا أدى ذلك كله بنجاح، كان يقوم بوظيفة النحات بمعناها المعاصر.

لقد انقضت تلك العصور التي كان يعتبر فيها الجسم الإنساني مصدر الوحي الوحيد للنحت، كما انتهى عهد الفن كتقليد. أصبح من الممكن أن تكون الزلطة نحتاً تجريدياً ممتازاً، لصقلها وشكلها المميز الذي هذبته عوامل الرياح والتعرية. كما يمكن النظر إلى قطعة من البطاطس أو

القلقاس أو البطاطا ، على أنها كيان جمالى من أشكال النحت التجريدى المعاصر . وأصبح العصر الحاضر يدين لكثير من عمالقة النحت فى العالم، الذين غيروا مفهوم الرؤية التقليدية للنحت والتي مركزها تقليد شكل الإنسان، إلى رؤى أكثر تعددا ، وتنوعا، وتجريدا، داخلها أشكال مستوحاة من القواقع ، والزلط، وهياكل الكائنات، وجذور النباتات، وغير ذلك مما لا يمكن حصره. شكرا « لهنرى مور » ، « وجين آرب » ، « وأوسيب زادكين » ، « وكونستاننتين برانكوس » ، « وألبرتوجيا كومتى » ، وقادة الباهوس، الذين غيروا ملامح النحت فى العصر الحديث ، فأصبح يعنى كل شيء مجسم ملموس يستخدمه الإنسان ويتعايش معه وبه فى القرن العشرين.

تأمل تلك اللوحة المرافقة « الحائط الأسود » شكل رقم (٤٥) ، إنها إحدى قطع النحت المعاصرة للفنانة « لويس نيفلسن » التى ينطبق عليها الوصف الذى ذكرناه آنفا- يمكن أن تكون ببساطة رفوفا فى محل ، لكن محتوياتها جردت ، لتكون أشكالا ذات ملامح متراصة فى تنوع وترديد أخاذ . لقد استغرق هذا المنهج الجديد وقتا كى يقبله الناس على أنه نحت ، ويضعونه فى المتاحف ، ويقدرونه بأعلى الأثمان.

إلى متى سنظل ننظر للنحت بالمعنى الحرفى القديم، على أنه تمثال طبق الأصل لآدمى، ولا شيء غير ذلك ؟ إن مفهوم النحت المعاصر، هو لغة الفن التشكيلى المجسمة التى يدركها الشخص الحساس من جميع الاتجاهات: من الأمام والخلف ، ومن الجانبين، ومن أعلى وأسفل، فى كل الموجودات الملموسة، فيتذوق معناها وينقله إلى كل ما يحيط به فى الحياة، فيحسن بيئته الجمالية تبعا لقوة إدراكه وعمقها، ويؤثر بذلك فى المدنية أيا تأثير. انظر الأشكال : ٢، ٥، ١٢، ١٥، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٣٢ ، ٤٧، ٤٨.

ثبت بالمصطلحات

(A) abstract approach	(F) feature figure formation	ملمح - سحنة شكل صياغة
(B) balance behavioural education	(G) توازن تربية سلوكية	(H) جشتالت - صيغة - هيئة أرضية
(C) center of interest chance chaos classic art collage composition content	(D) مركز الاهتمام صدفة فوضى فن كلاسيكي توليف - تجميع تكوين مضمون	(I) horizontality افقية imagination تقليد تأثير imitation قصد influence (effect) صراع القوى interaction of force
(E) decoration details discipline distortion distribution drawing	(L) زخرفة تفاصيل نظام تحريف توزيع رسم	(M) light خط line أدب literature
(F) emotionn endless rythm expression	(N) احاسيس - انفعالات إيقاع لانهاثى تعبير	(O) mass كتلة motivation اثارة naturalism طبيعة

expression			
objectivism	موضوعية	spontaneity	تلقائية
outline	خط خارجي	structure	تركيب
		style	أسلوب - طراز
(P)		subject	موضوع
philosophy	فلسفة		
primitive art	فن بدائي	surrealism	سيريالية
proportions	نسب	symbolism	رمزية
psychoanalysis	تحليل نفسي	(T)	
(R)		technique	صناعة
		texture	لمس
		tradition	تراث
realism	واقعية	(U)	
reflection	تأمل		
relations	علاقات	unconscious	لا شعور
moral relations	أخلاقية العلاقات	unity	وحدة
repetition	تكرار		
rhythm	إيقاع	(V)	
(S)		values	قيم
		variety	تنوع
shade	ظل	verticality	تعامد
shape	مساحة	vision	رؤية
space	فراغ	visual image	مدلول بصري
		volume	حجم

كتب المؤلف طبع ونشر دار المعارف بمصر

١٩٥٤	الخبرة والتربية (لجون ديوي) - ترجمة
١٩٦٥	الفن الحديث - ط ٢
١٩٨٤	الفن والتربية - ط ٣
١٩٥٧	اتجاهات فى التربية الفنية - ط ٣
١٩٨٤	سيكولوجية رسوم الأطفال - ط ٢
١٩٦١	آراء فى الفن الحديث
١٩٨٣	الرسم فى المدرسة الابتدائية - ط ٣
١٩٤٣	الفن وتنمية السلوك الاشتراكى - سلسلة اقرأ
١٩٩٠	طرق تعليم الفنون - ١٣ (تحت الطبع)
١٩٦٤	تجارب فى التربية الفنية
١٩٦٥	الثقافة الفنية والتربية
١٩٦٩	نحت الاطفال
١٩٧٠	مبادئ التربية الفنية
١٩٧١	التربية لمجتمعنا الاشتراكى
١٩٧٦	الشخصية الفنية
١٩٨١	الفن فى تربية الوجدان
١٩٨٣	الفن فى القرن العشرين
١٩٨٤	التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط
١٩٨٦	تربية الذوق الجمالى
١٩٨٦	تحليل رسوم الأطفال
١٩٨٩	مبادئ التربية الفنية
١٩٩٠	رحلة الإبداع

١٩٩٢	مصطلحات التربية الفنية
١٩٩٣	إبداع الفن وتذوقه
١٩٩٣	التوجيه في التربية الفنية
١٩٩٣	الذاكرة والخبرة

عالم الكتب

١٩٩٢	اسس التربية الفنية ط ٦
١٩٩٣	اسرار الفن التشكيلي - ط ٢
١٩٨٩	أصول التربية الفنية - ط ٣
١٩٨٥	العملية الابتكارية ط ٢
١٩٨٥	قضايا التربية الفنية - ط ٢
١٩٩٠	التربية الفنية والتحليل النفسى ط ٣
١٩٨٩	الفن لرياض الأطفال (جزءان)

وزارة التربية

جامعة قطر

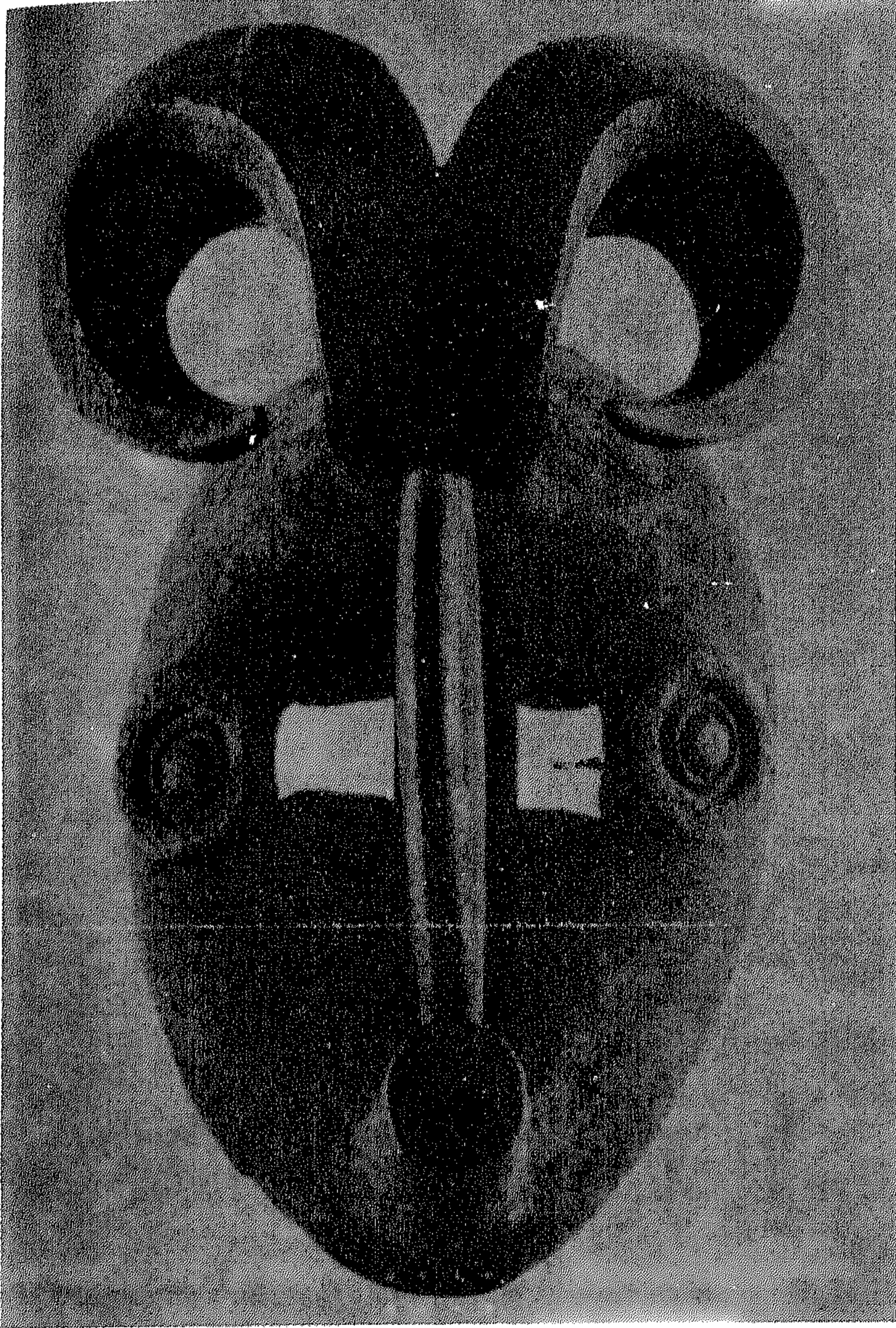
مركز البحوث التربوية

١٩٨٥	السمات البيئية فى رسوم الأطفال القطريين
١٩٨٧	الخيل الجامحة كما يرسمها أطفال العاشرة

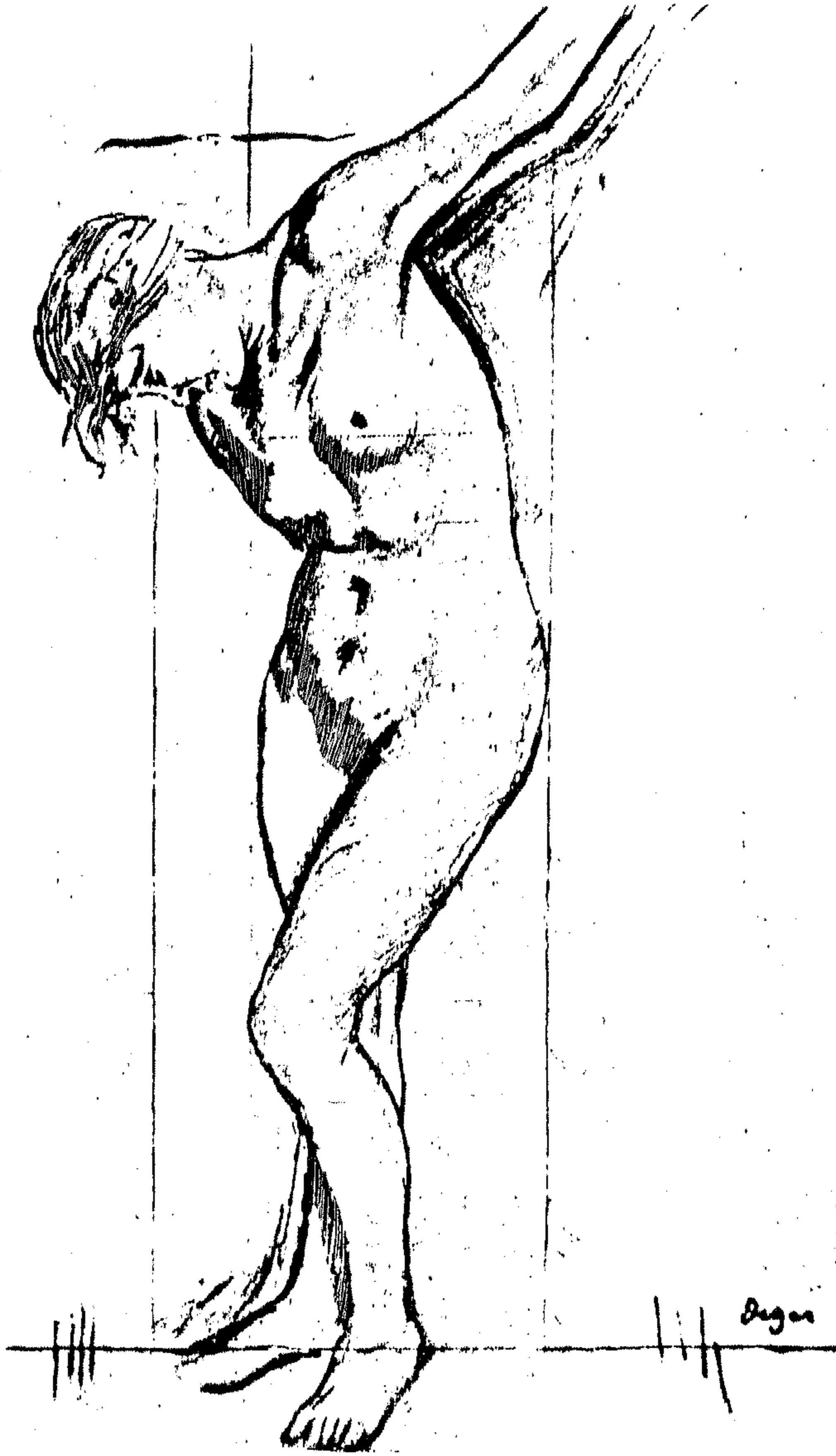
لوحات الكتاب



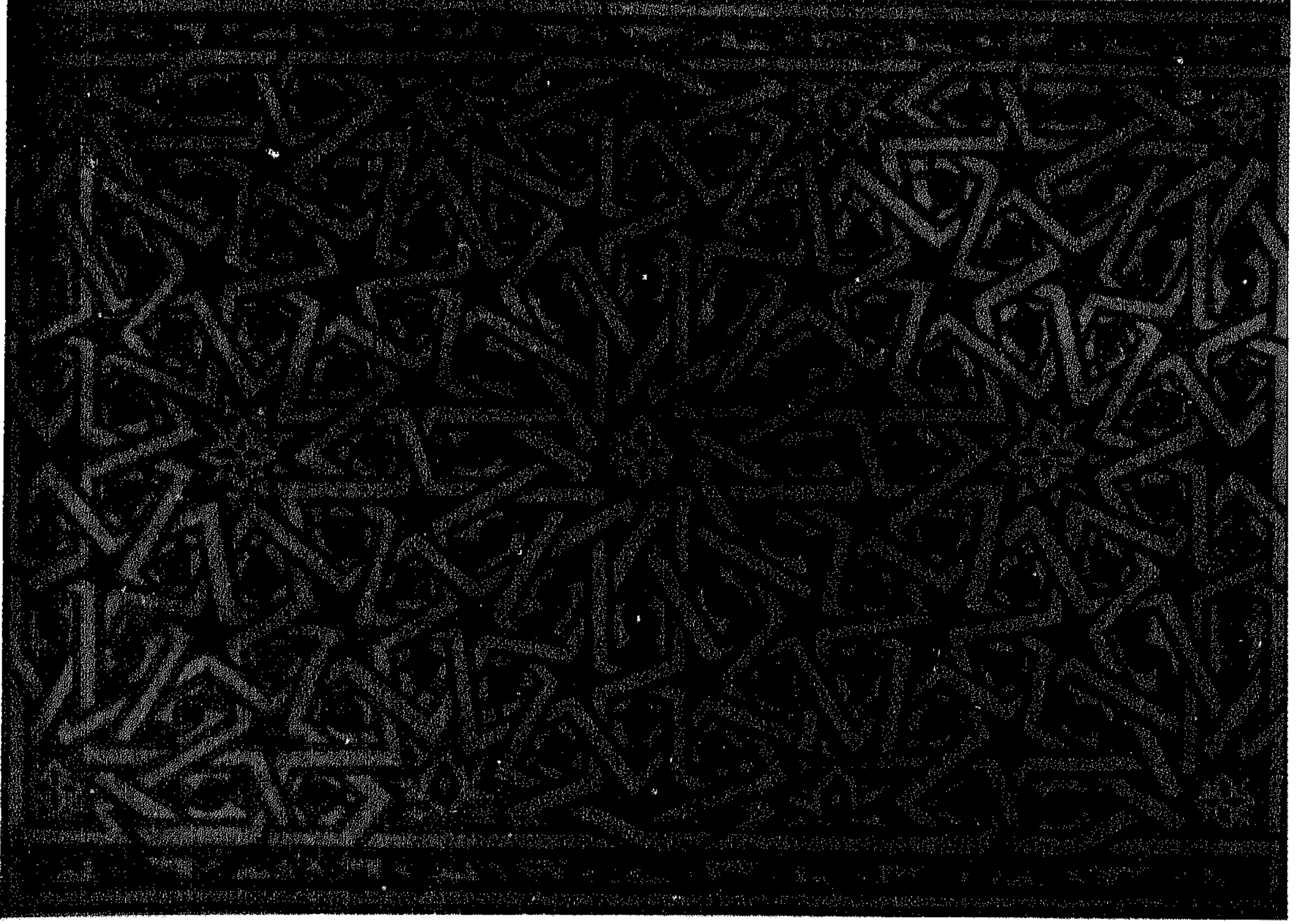
شكل (١) جاكسون بولوك (صورة) ١٩٥٢ يبدو لأول وهلة أنه حالة من الفوضى ،
لكنه يحمل في طياته نظاما إيقاعيا يحكمه هذا النسق التجريدي .



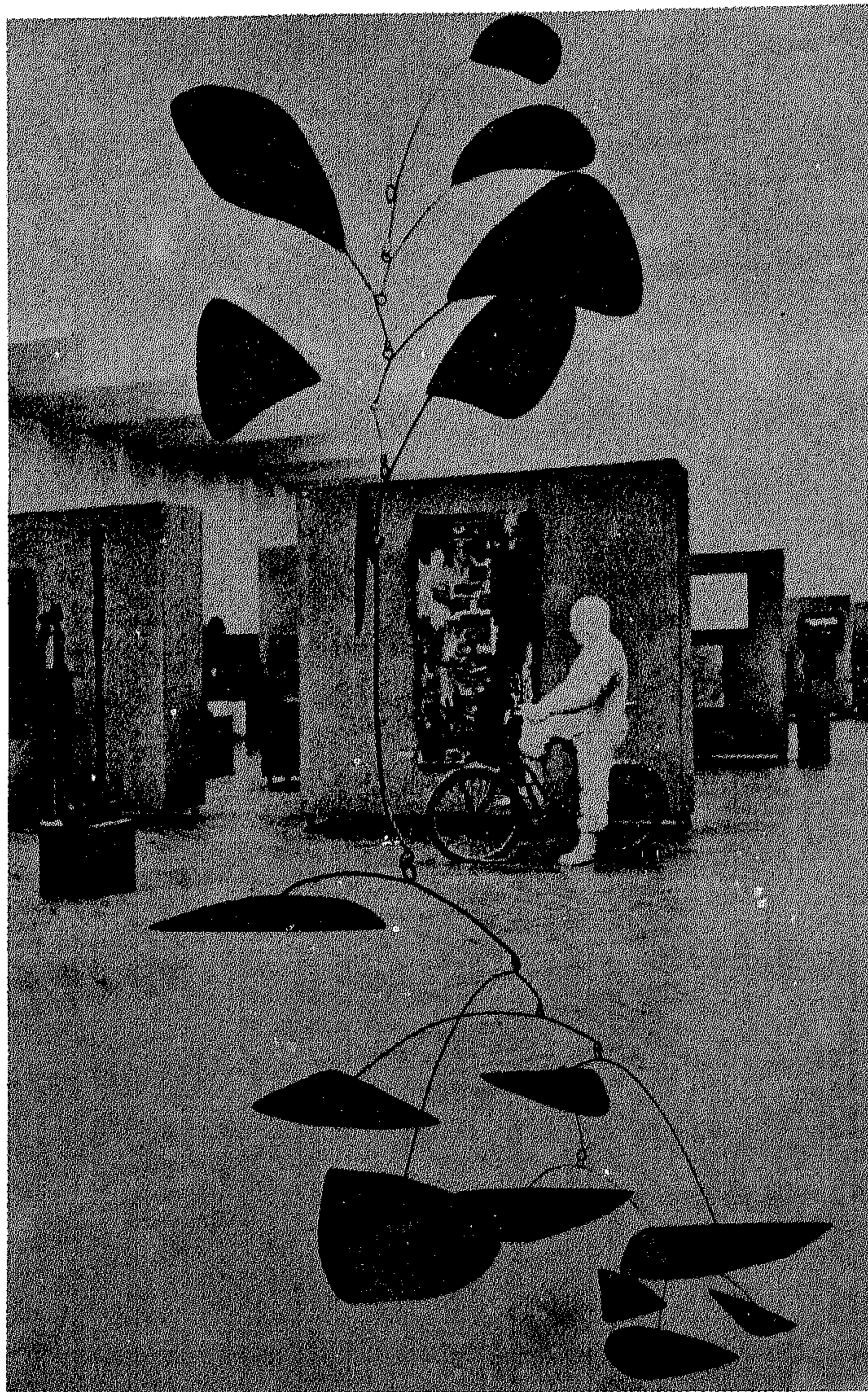
شكل (٢) قناع افريقى
للرقص، منحوت ، ارتفاعه ٣٨
سم ، وهو مصنوع من الخشب
- المتحف النيجيرى بلا حوس.



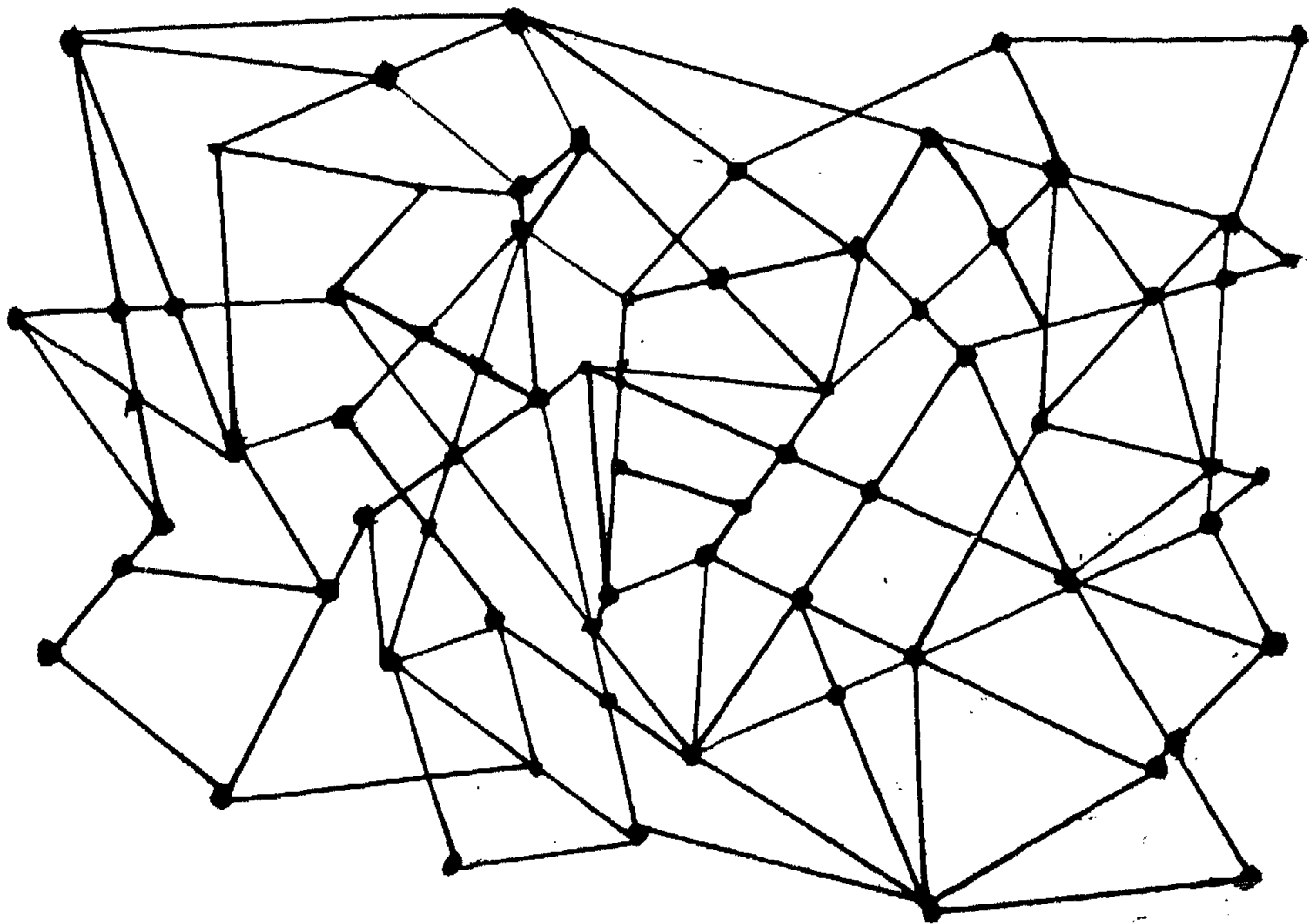
شكل (٣) إدوارد ديجا - رسم
نجاح الفنان في إيجاد تلخيص
إيقاعي للخطوط الخارجية
للجسم البشري.



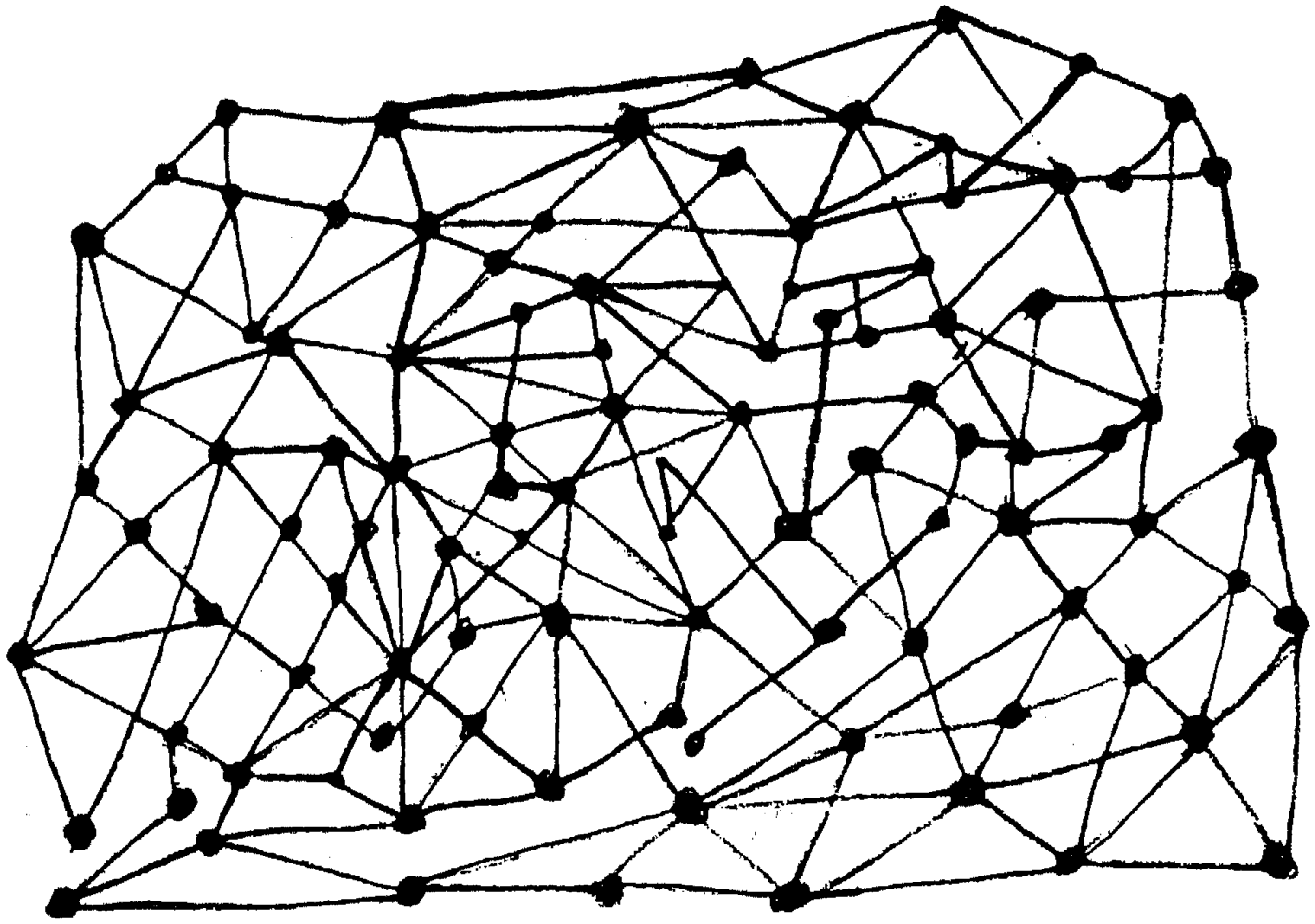
شكل (٤) رسم زخرفى خطى من القرآن ، المغرب ١٥٦٨م - مكتبة المتحف البريطانى بلندن -
لاحظ الهندسة السائدة وتداخل الخطوط ، وتكرار الاشكال فى ارتباط وتناسق منتظمين .



شكل (٥) الكزاندر كالدر
(١٨٩٨) - الغابة أحسن
مكان ١٩٤٥ - متحف
الفن الحديث ستكهولم ،
إيقاعات خطية مرتبطة
بمساحات وهي متحركة،
فتحدث تأثيرا متنوعا في أثناء
الحركة.



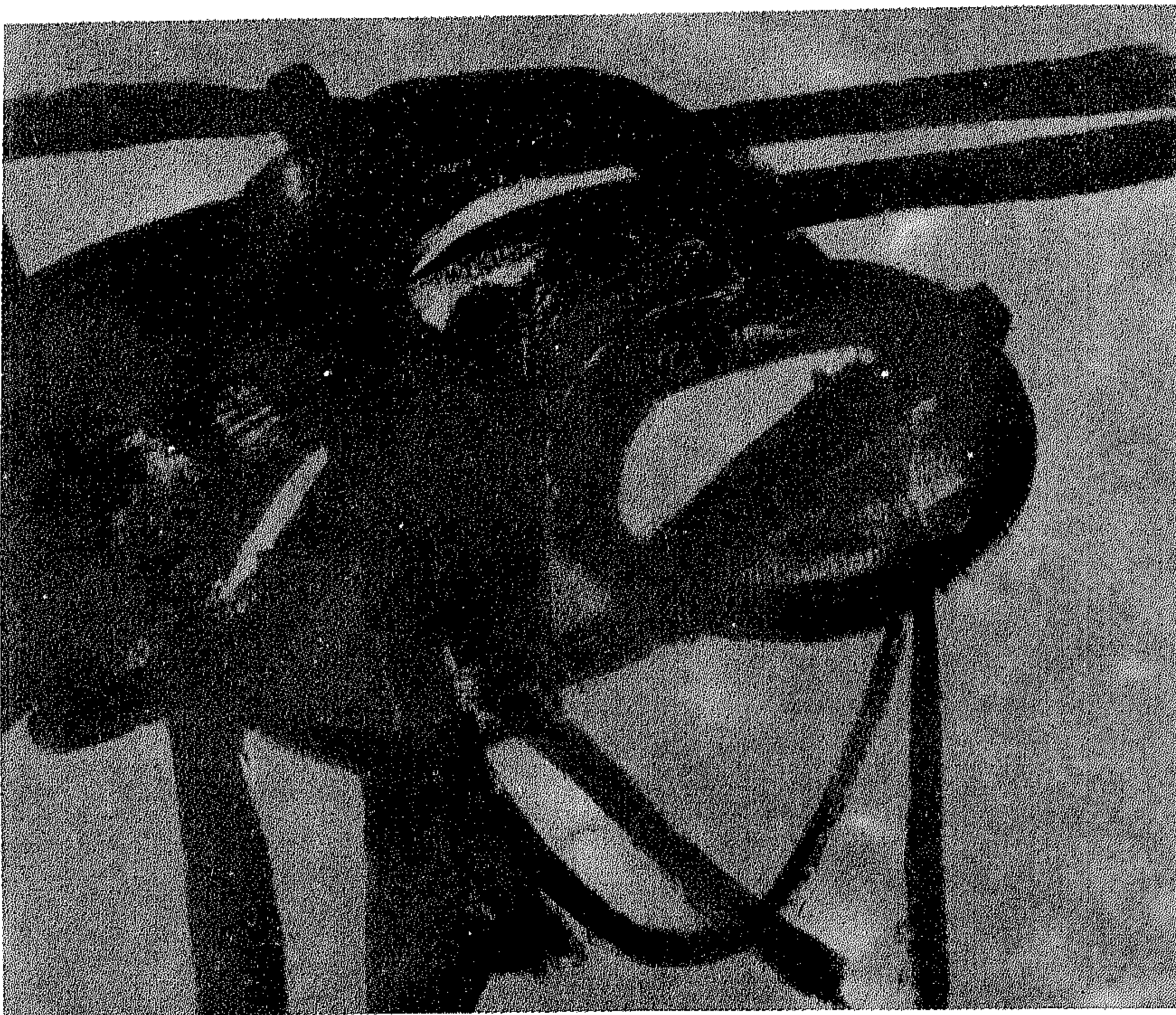
شكل (٦) الطالب أحمد السيد أحمد عبيد



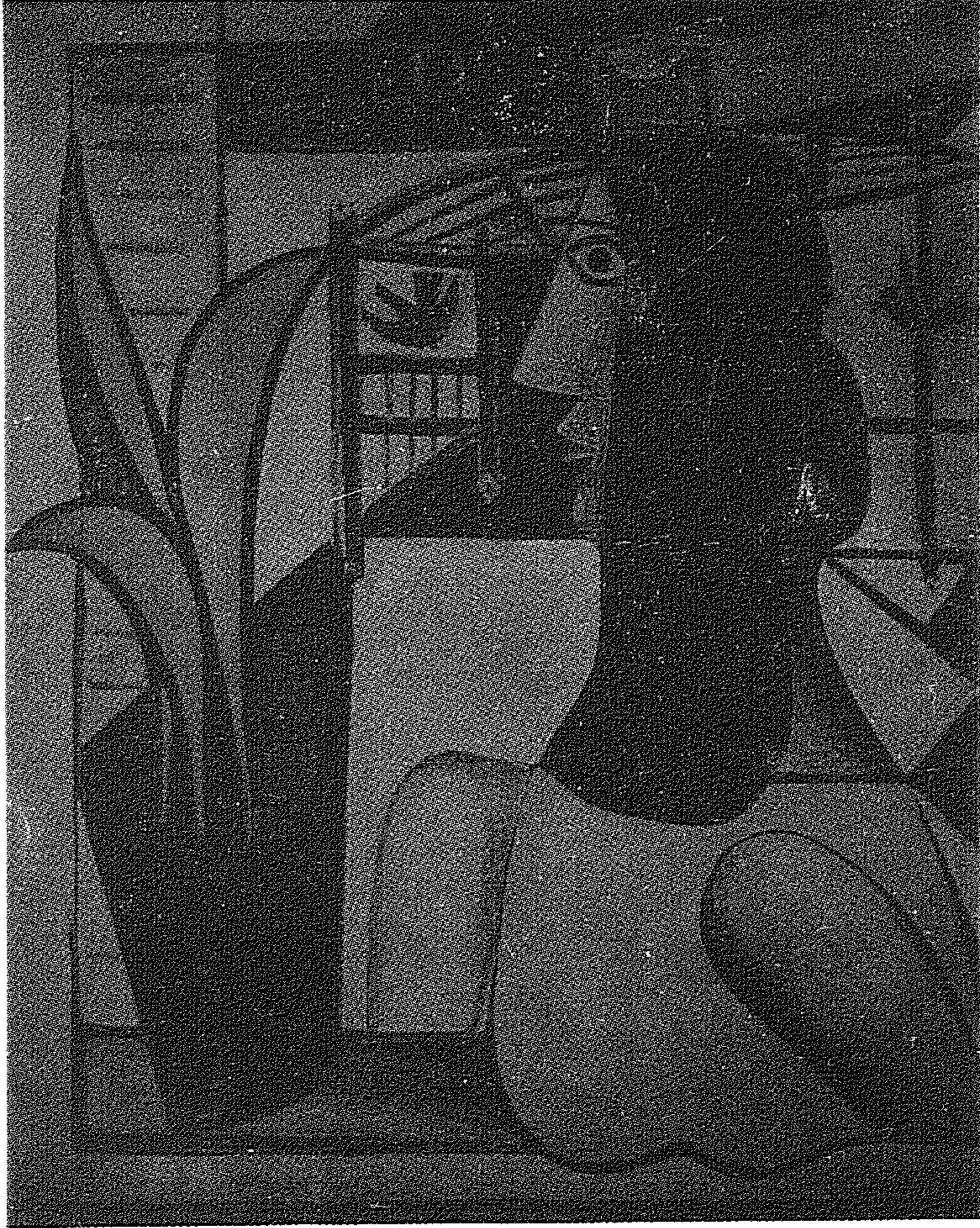
شكل (٧) الطالب عبد الله حسين أبو خاطر



شكل (٨) وليم دى كونيغ - «صورة» (١٩٤٨) - متحف الفن الحديث بنيويورك.
لاحظ المساحات القائمة ودورها الواضح فى خلق الكيان الكلى .



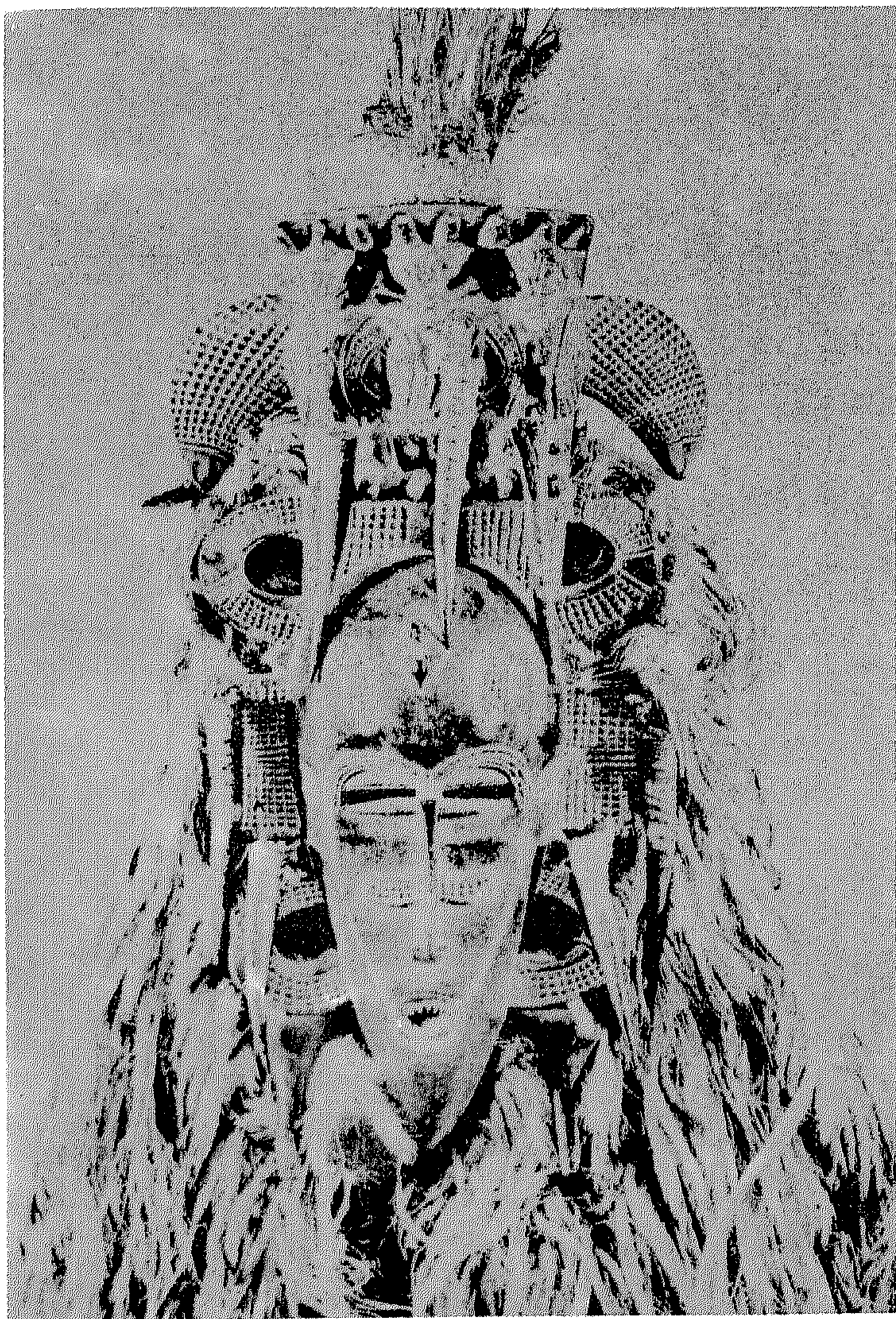
شكل (٩) فرانز كلين (١٩٥٠) - «الرئيس» - متحف الفن الحديث بنيويورك.
لاحظ قوة المساحة السوداء حينما تحدث شكلا تعبيريا مميزا .



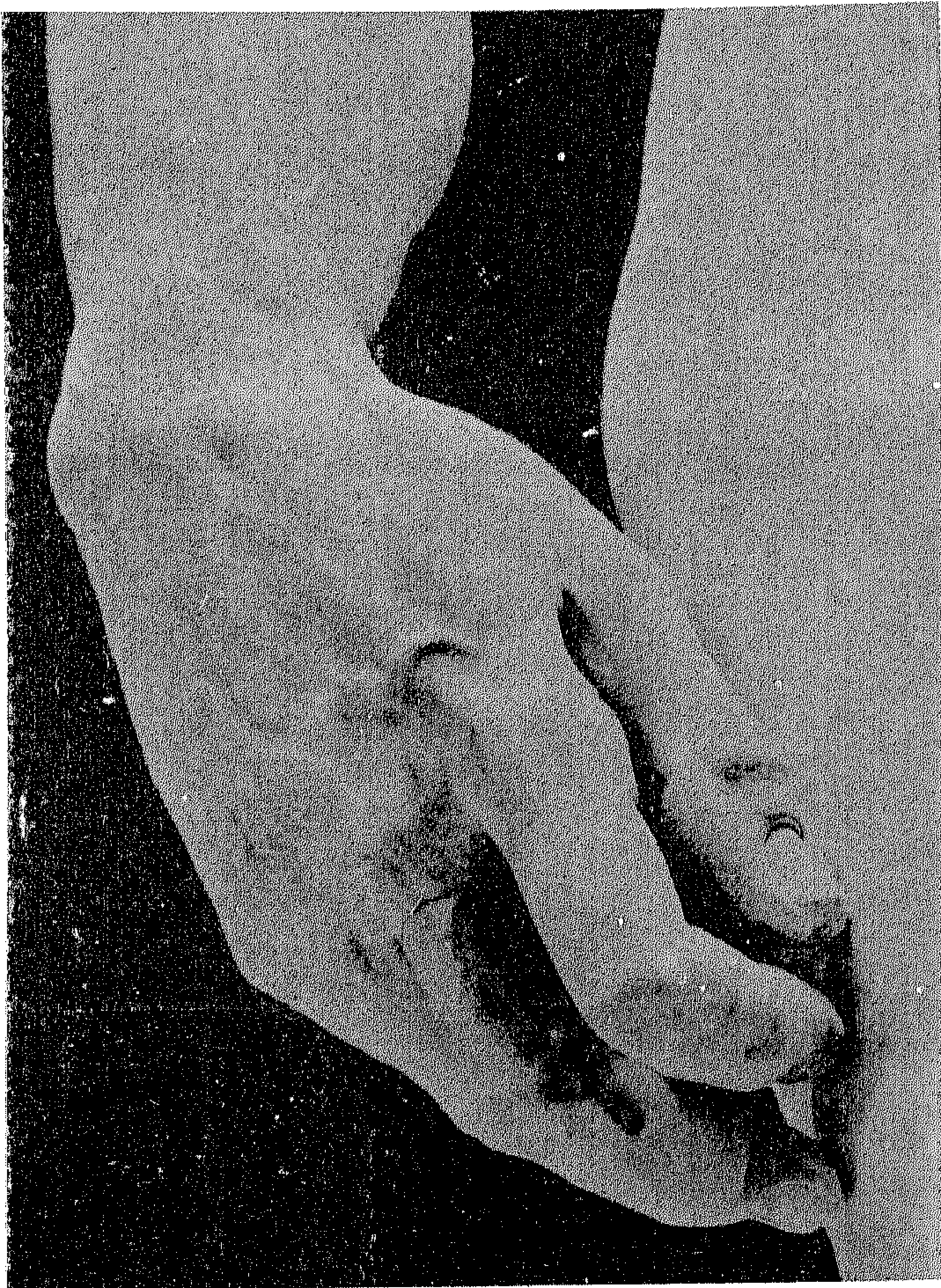
شكل (١٠) بابلو بيكاسو - «التمثال النصفى أمام النافذة» .
هذه الصورة مركبة بمساحات معقدة متداخلة ومتزنة ولها خصائص ملمسية وتعبيرية ، ببساطة وعمق .



شكل (١١) فنسنت فان جوخ - «السطوح القش» (١٨٨٤) - متحف التيت بلندن . استخدم فيها
المداد ، والقلم الرصاص ، والأبيض الصيني على الورق . لقد ظهرت الملابس بوضوح في خطوط
متتابعة : رأسية ، ومائلة ، وأفقية ، ومتقاطعة ، فأعطت معالم للمساحات .



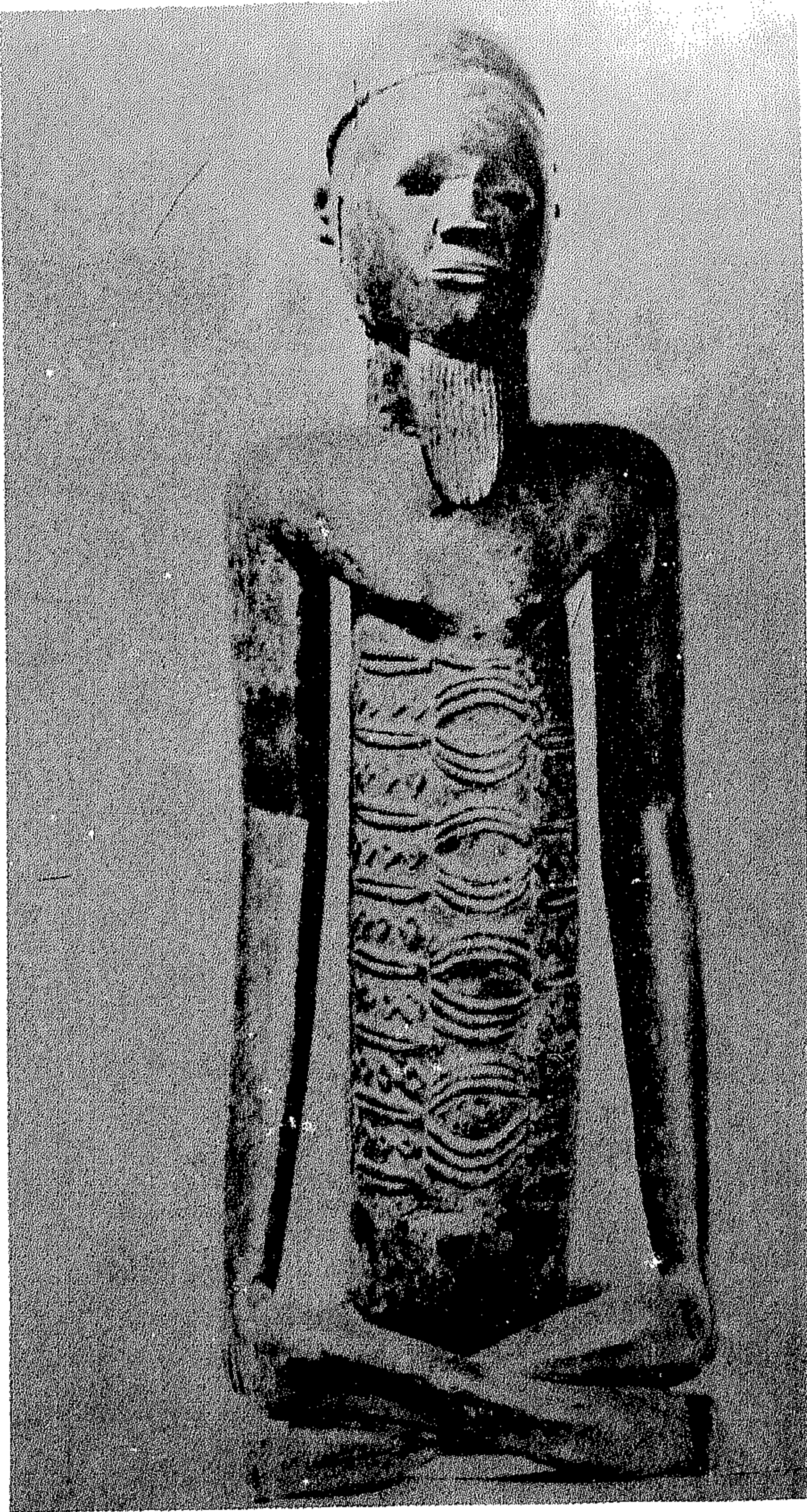
شكل (١٢) «وجه قناع» - أفريقيا (ساحل العاج) . من الخشب ، والقرون ، والأقمشة . مجموع
الخامات المتنوعة أكثر الملامس التي أعطت ثراء تعبيريا للقناع .



شكل (١٣) مايكل أنجلو -
اليد اليمنى للنموذج داليد



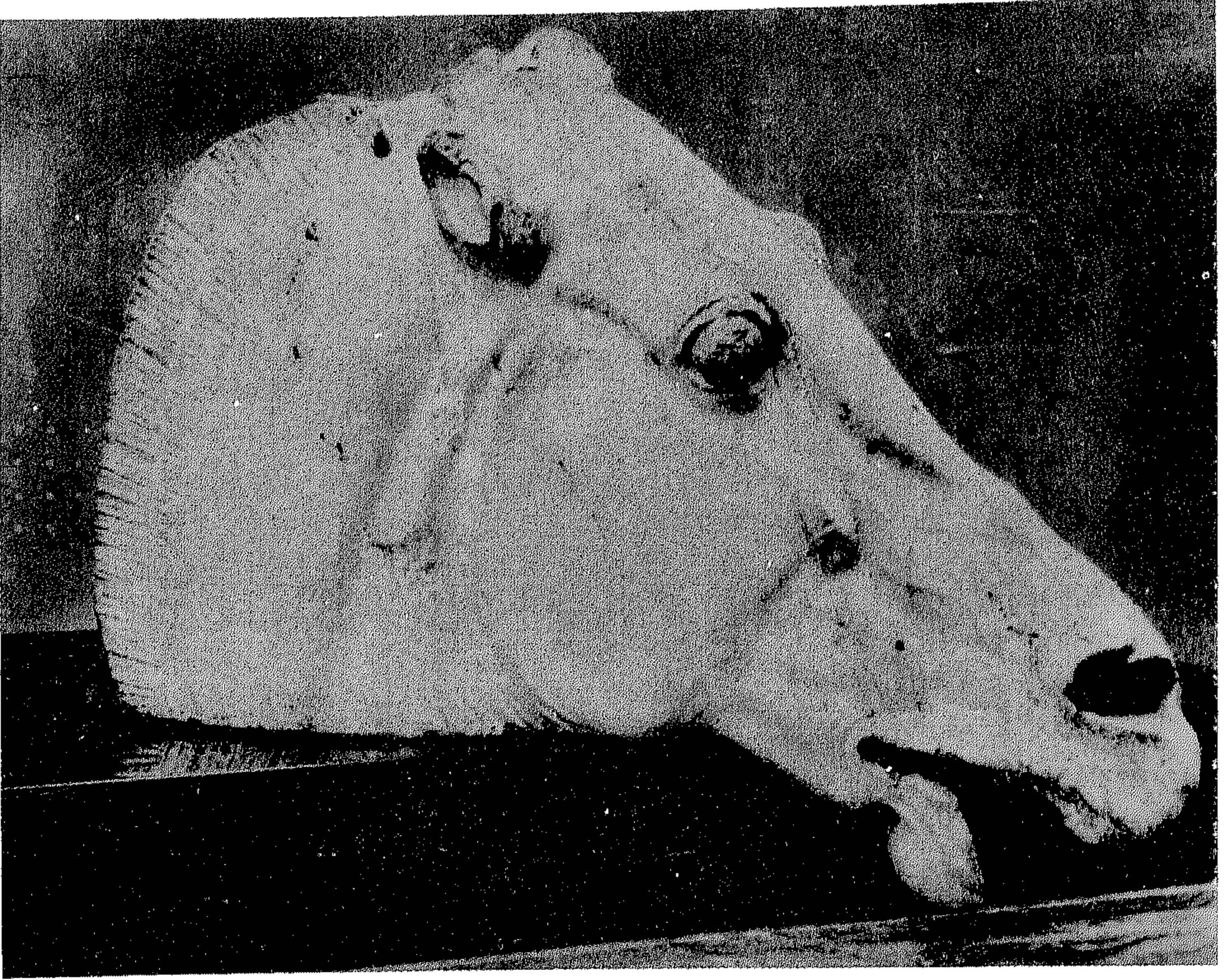
شكل (١٤) مايكل انجلو
-تمثال دافيد- ، متحف
الأكاديمية بفلورنسا بايطاليا .



شكل (١٥) نحت افريقى ،
تمثال من الخشب من الكونغو
- من مقتنيات جامعة زيورخ
بسويسرا .



شكل (١٦) - رمبرانت -
«وجه» - يتمركز الضوء على
الجانب الأيمن للوحة .



شكل (١٧) حصان سيلين - الجانب الشرقى من البارثينون - حوالى ٤٣٥ ق . م .



شكل (١٨) صنم (تفصيل) بولينزيا - جزائر جامبير - مانجاريفا من الخشب $\frac{3}{4}$ ٣٨ بوصة
ارتفاع - متحف الفن البدائي بنيويورك .



شكل (١٩) هانز هولبين -
هنرى الثامن - المتحف الأهلى
للفن القديم - روما .



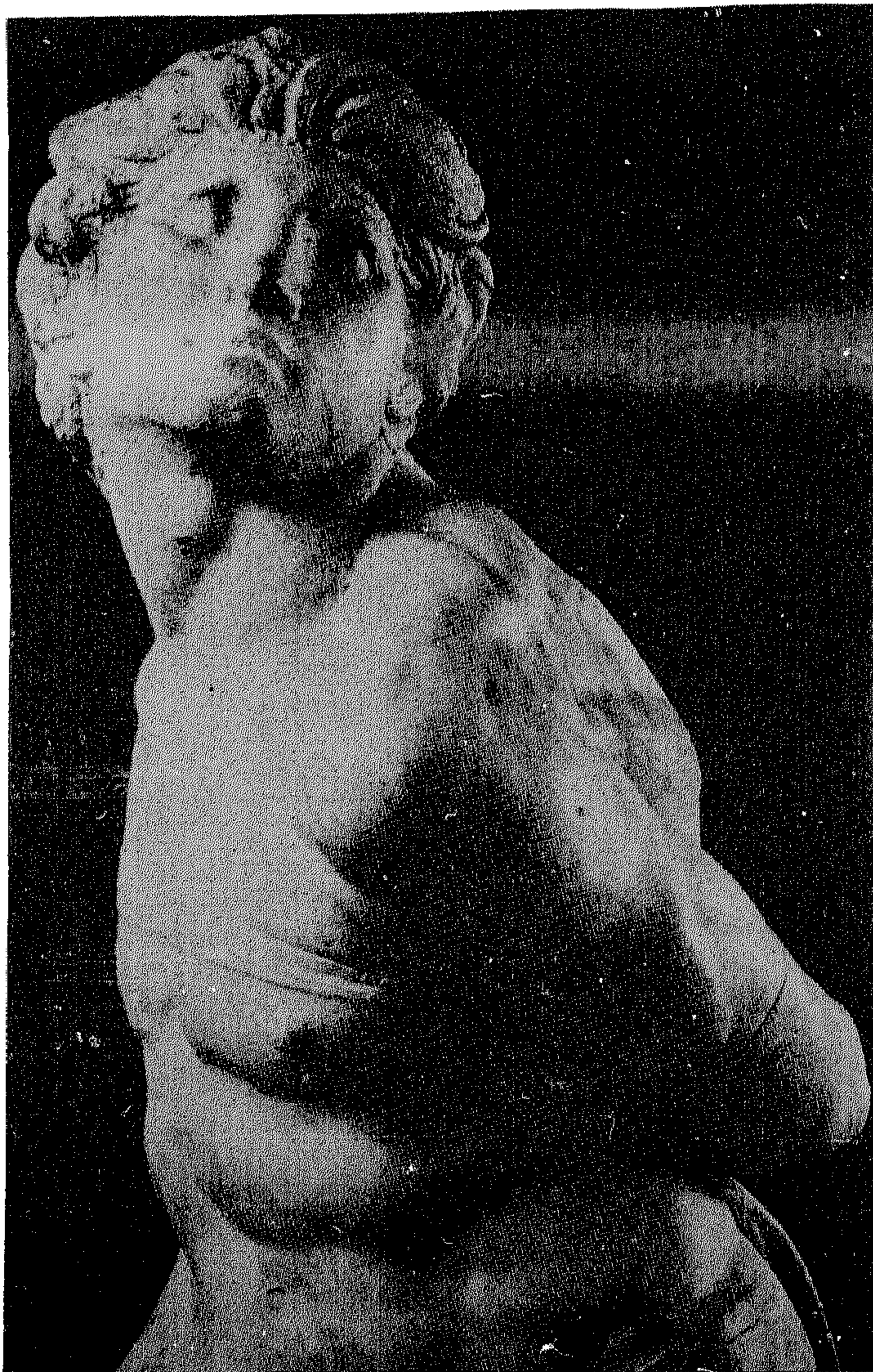
شكل (٢٠) ليوناردو دافنشي
(١٤٥٢ - ١٥١٩) عذراء
الصخور - (نقش) -
المتحف الأهلي - لندن



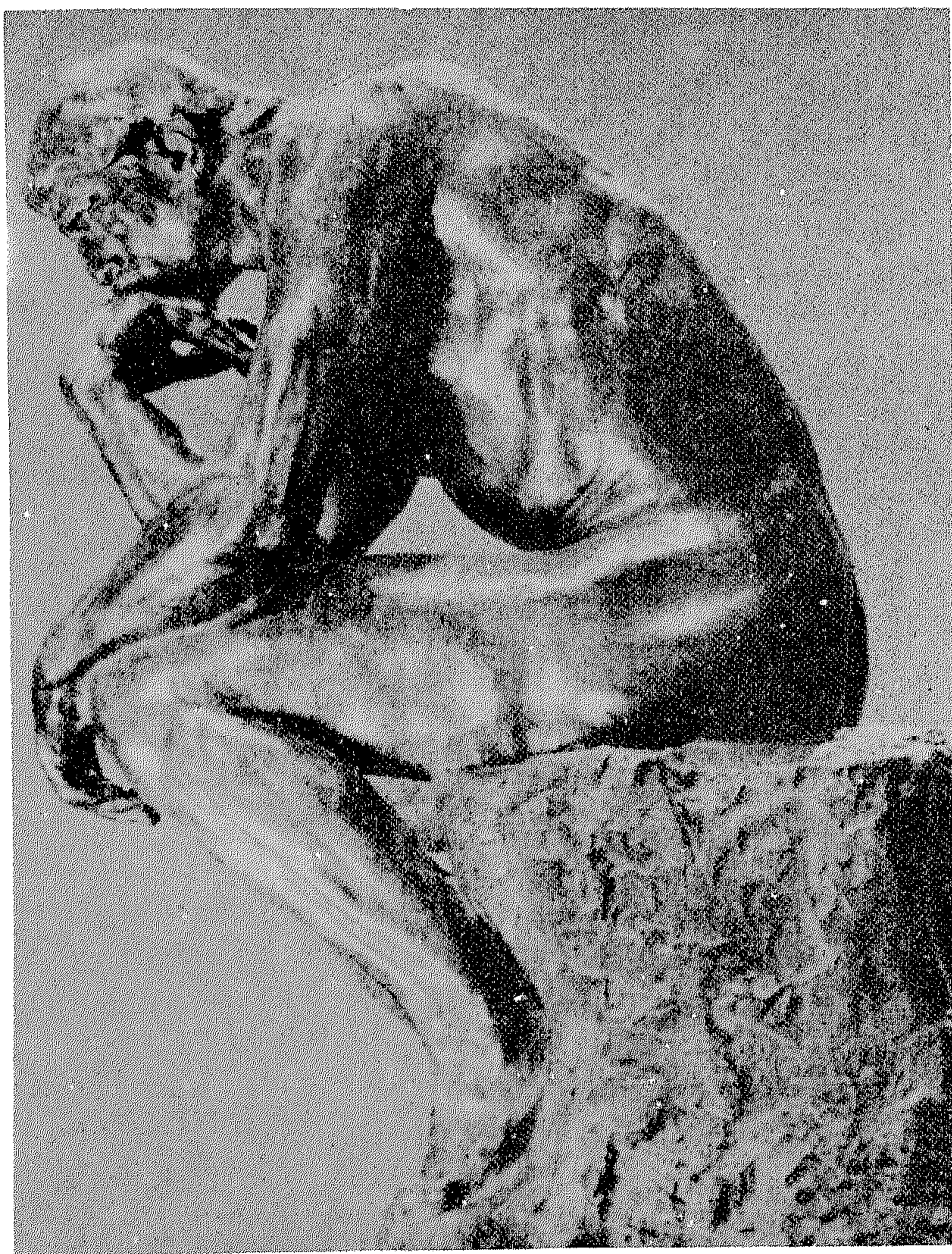
شكل (٢١) بابلو بيكاسو -
«المعزة» (١٩٥٠) . وهو
تمثال صنع من البرنز في عام
١٩٥٢ - متحف الفن
الحديث بنيويورك .



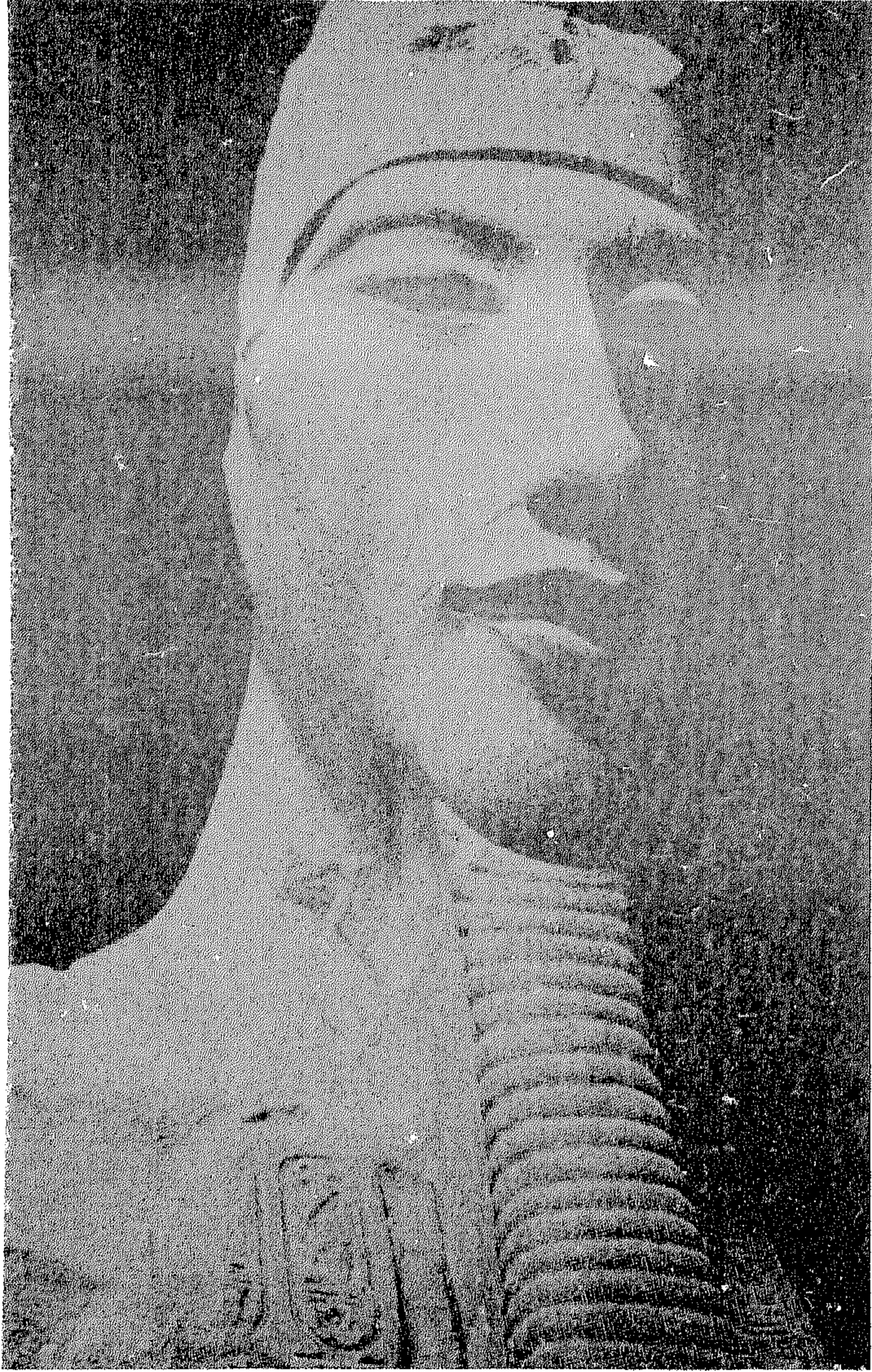
شكل (٢٢) اميدو مودلياني
-رأس (١٩١٥) ، مصنوعة
من الحجر. متحف الفن
الحديث بنيويورك ، لاحظ
العلة بينها وبين الرأس الزئبقية
(شكل ٣٥) .



شكل (٢٣) ميكلانجيلو بيوناروتي (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال العبد من الرخام -
من مقبرة بابا يوليس الثاني متحف اللوفر - باريس .



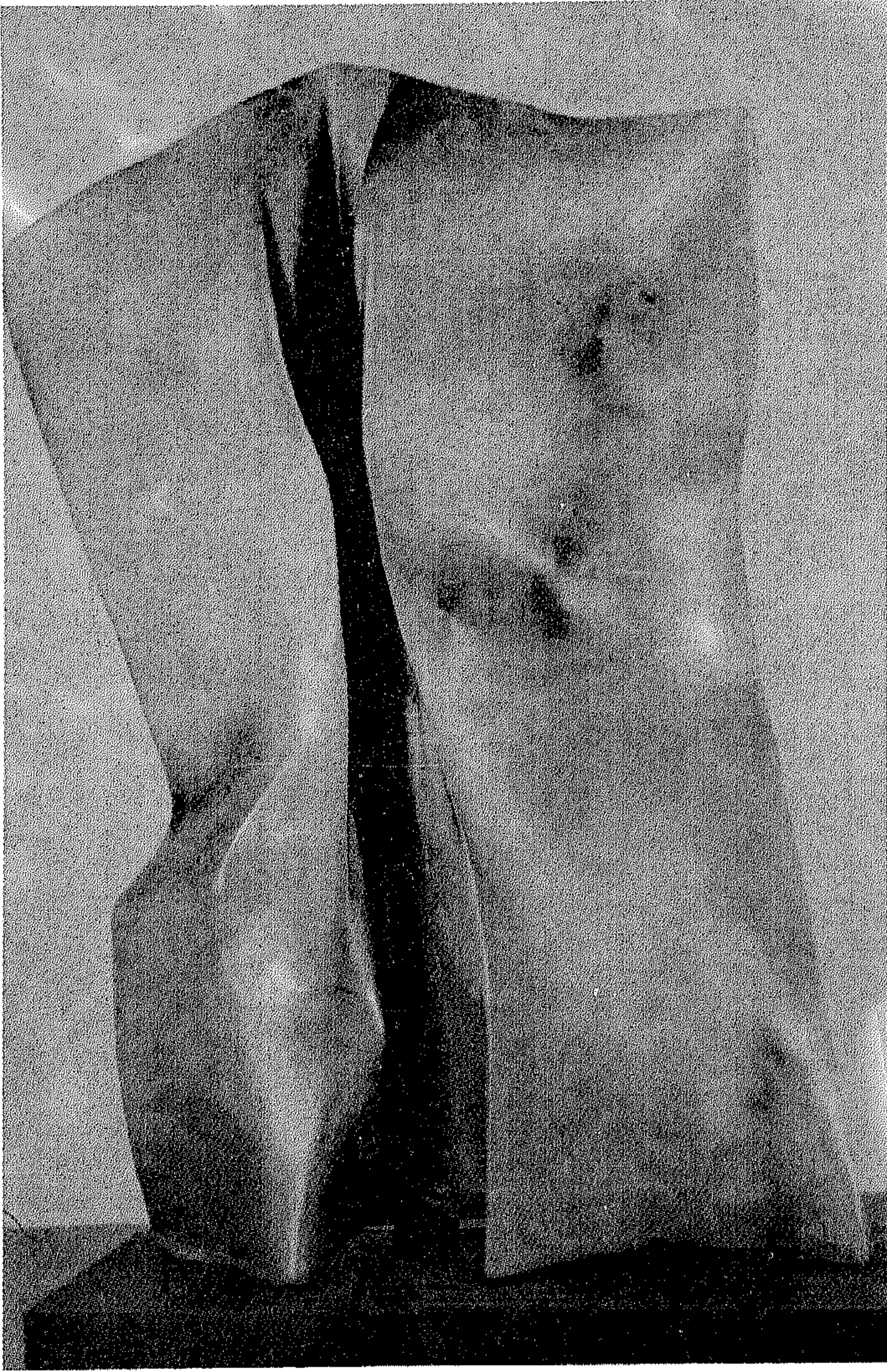
شكل (٢٤) أوجست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) - المفكر (برونز) المتحف الأهلى للفن - واشنطن .



شكل (٢٥) رأس امينوفيس الرابع (اختاتون) حوالي ١٣٧٥ ق.م الأسرة ١٨ -
متحف اللوفر - باريس .



شكل (٢٦) ديك من البرونز - بنين - المتحف الأهلي - لاجوس - نيجيريا .



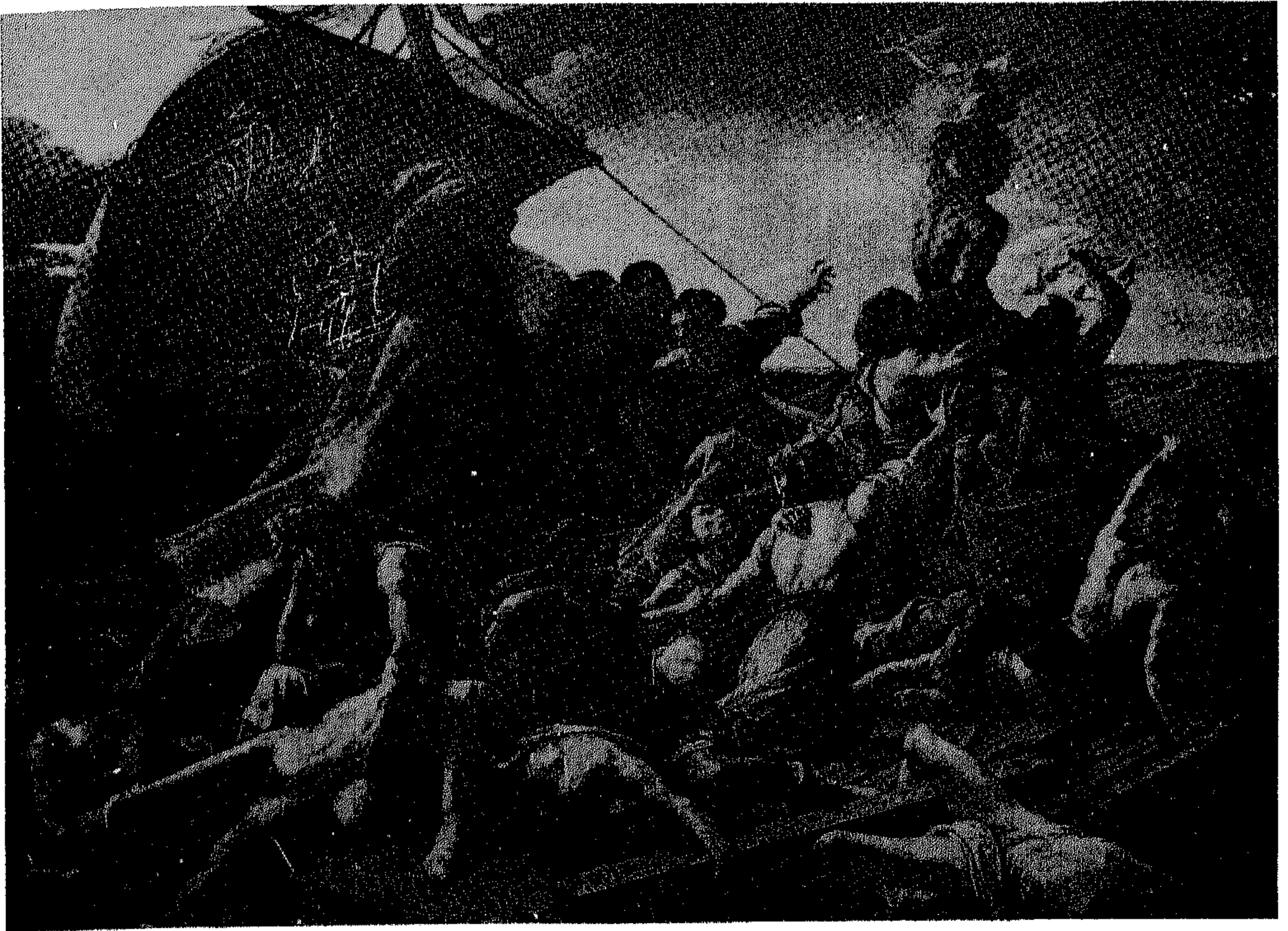
شكل (٢٧) جيو بومودورو -
«واحد» ١٩٥٩ - متحف
التيت لندن - برونز
١١٤x٨٢,٥x٢٥ بوصة
لاحظ القوى المتصارعة التي
يحملها هذا الجسم واستطاع
الفنان أن يوحد بينها في هذا
الكيان الذي يشبه ظهر
الإنسان.



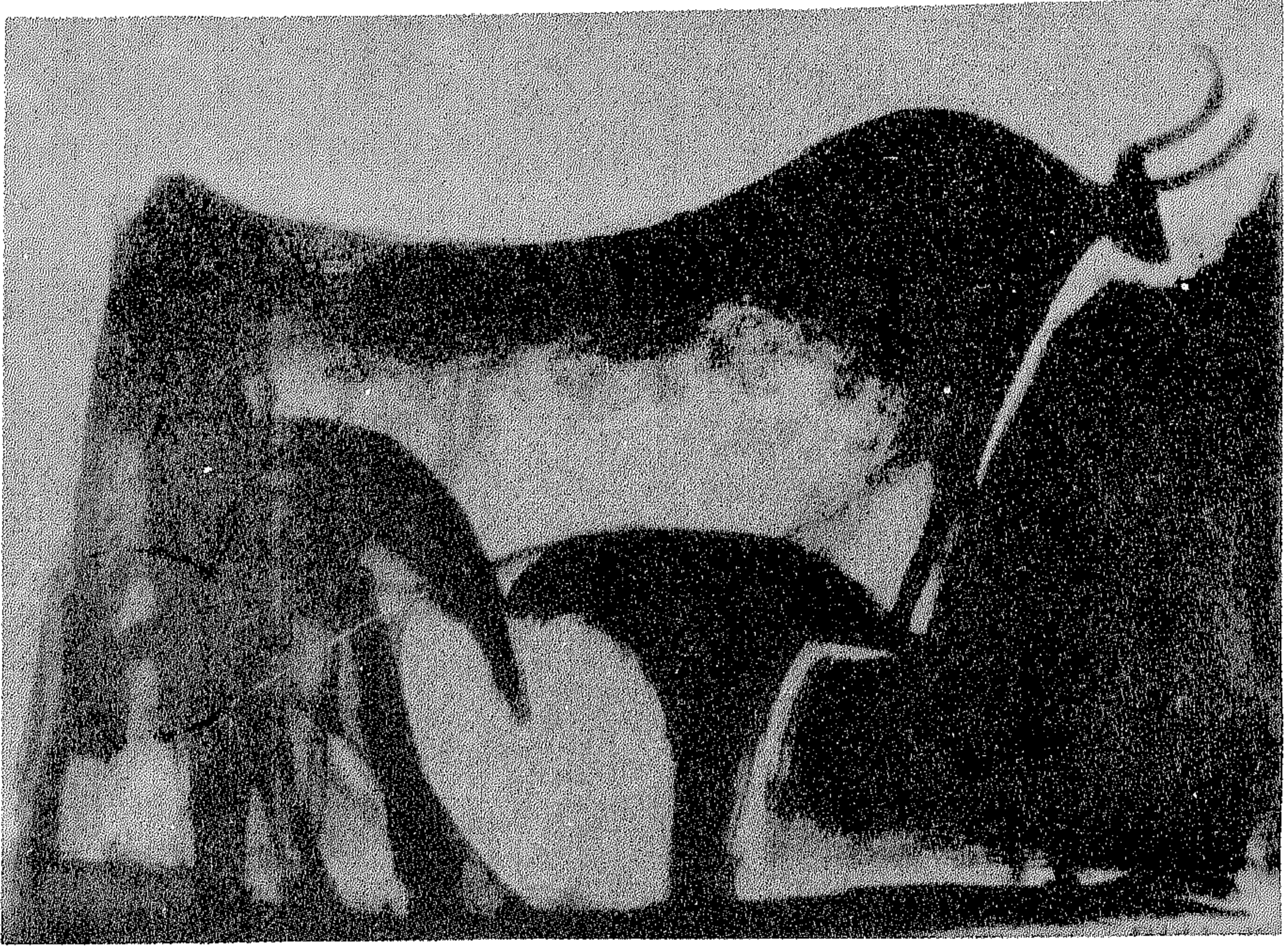
شكل (٢٨) رمبرانت فان راين (١٦٠٦ - ١٦٦٩) عينان براقنان المكتبة الأهلية - باريس .



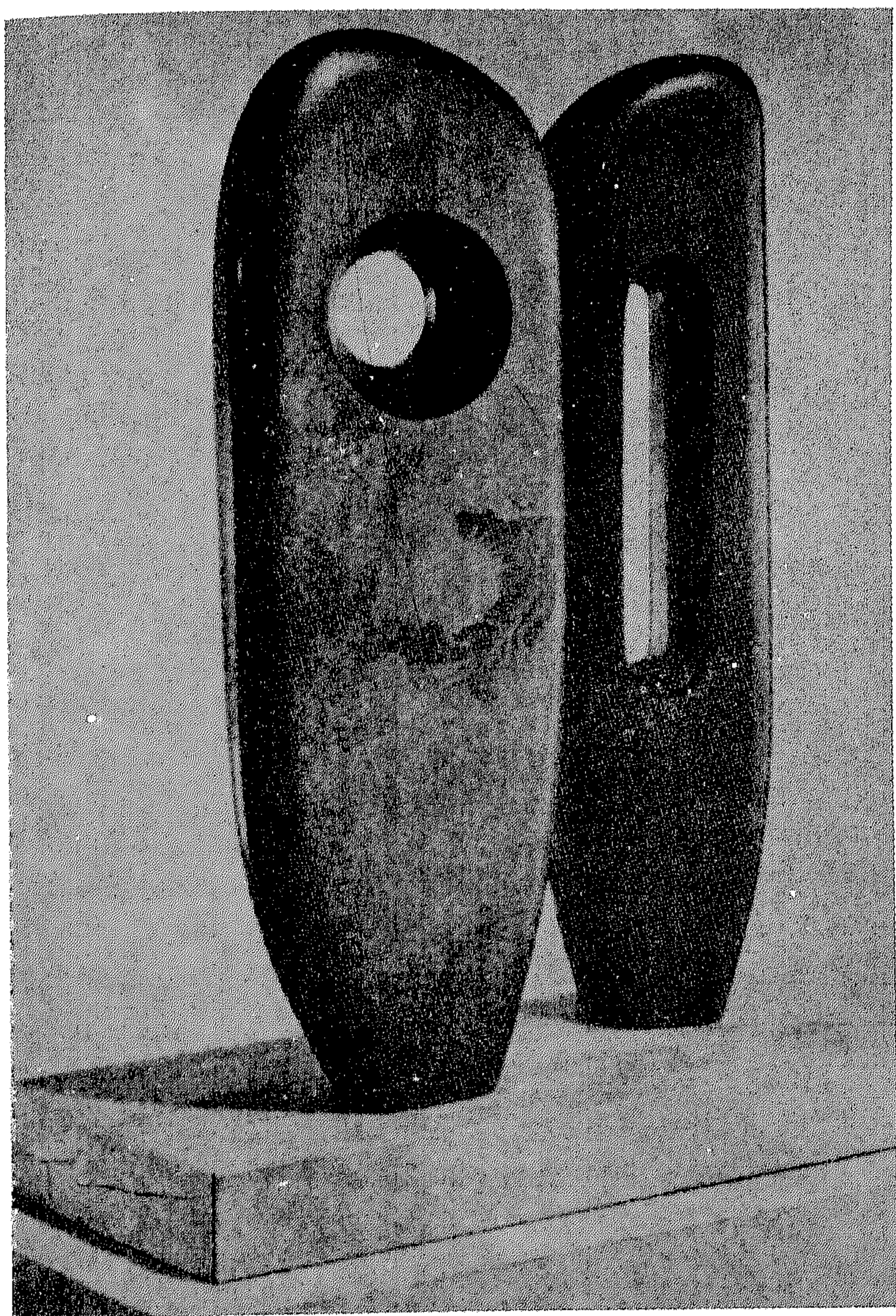
شكل (٢٩) شويند-احلم
المسجون، عبارة عن
مجموعة خيالات متعددة
لاشباح يمتطي كل منهم
كتفي الآخر ليصعد حتى
مصدر الخلاص الوحيد في
السجن وهو النافذة التي تبعث
الشاح الباعث للأمل وللبحث
عن الحرية .



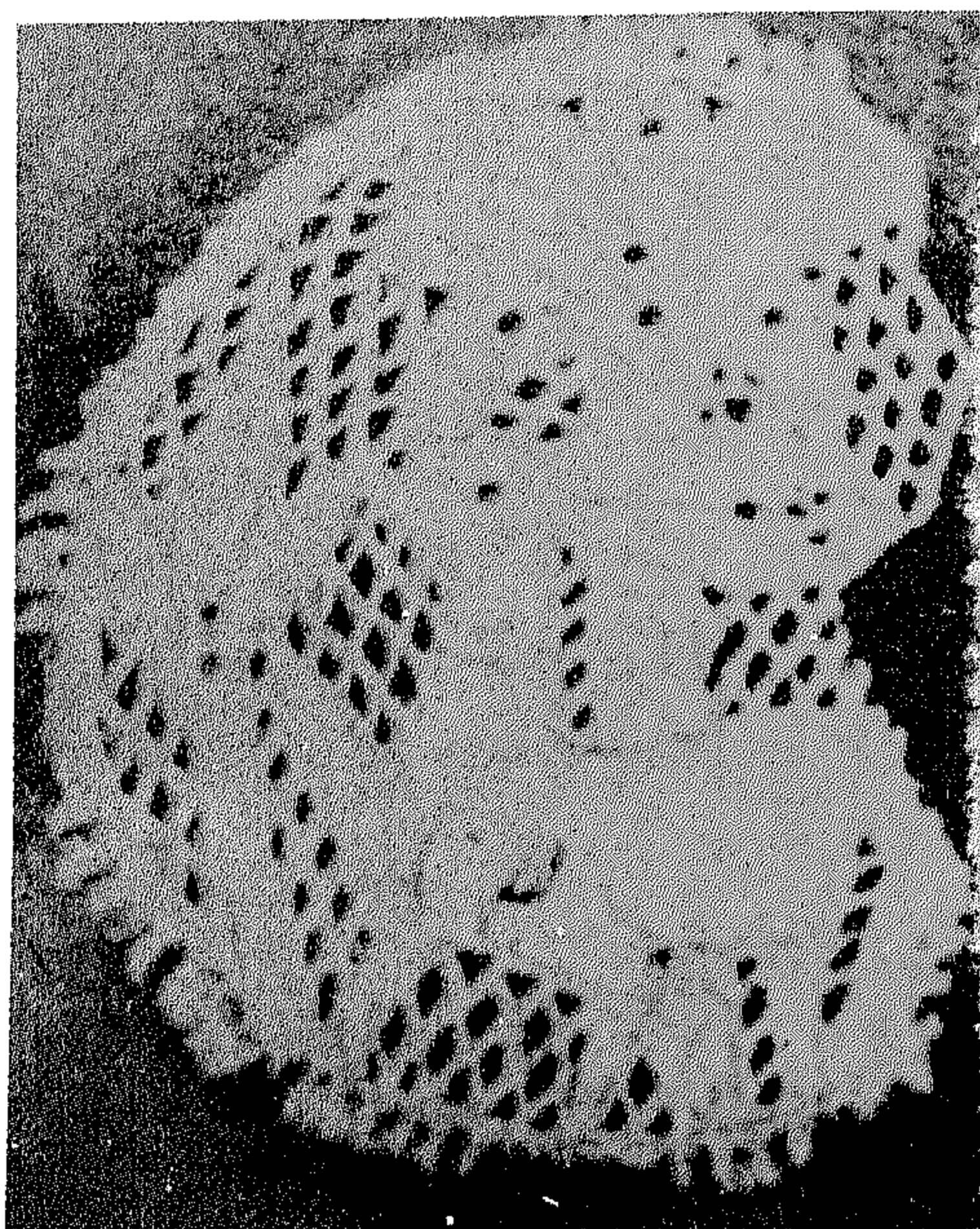
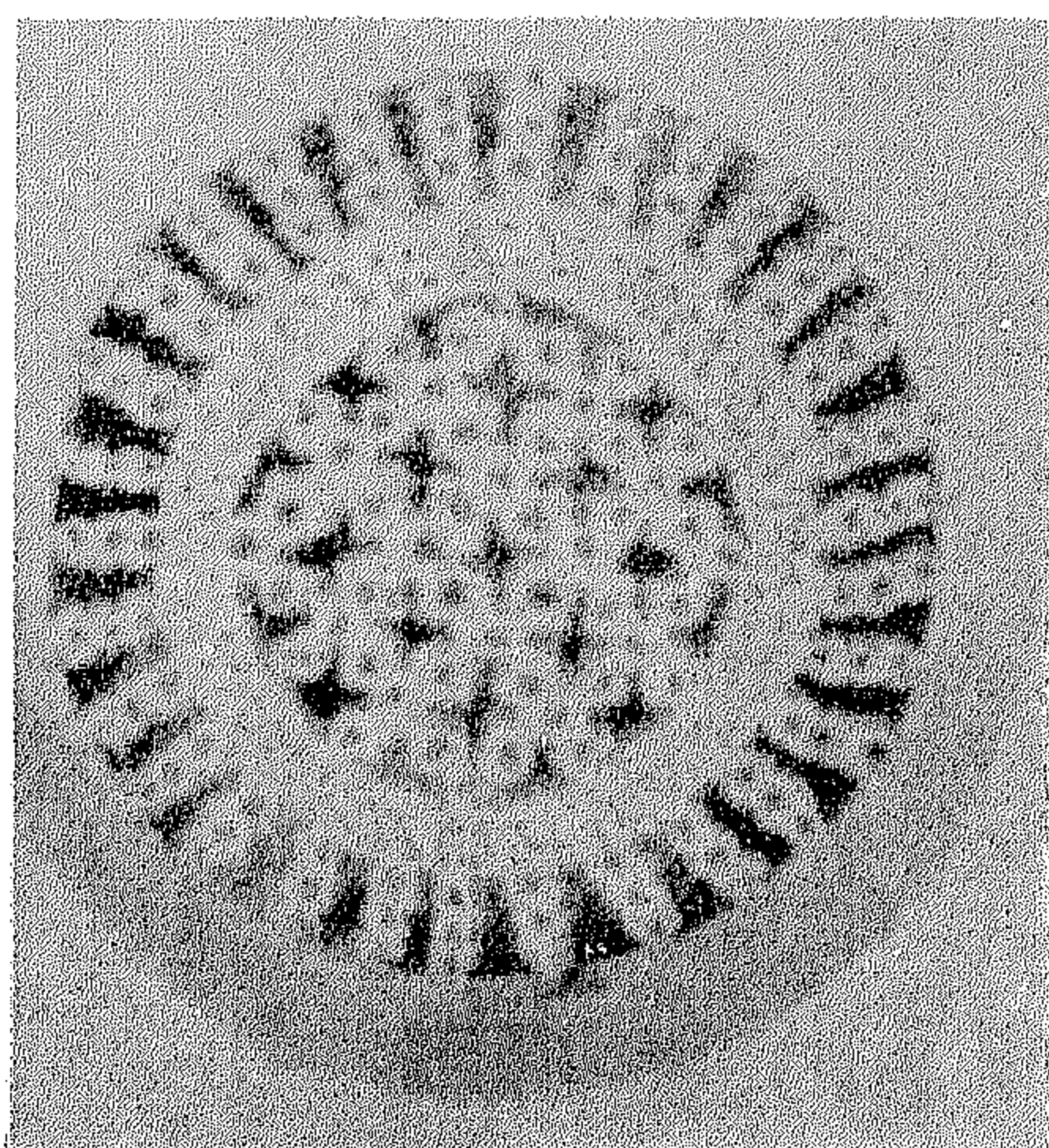
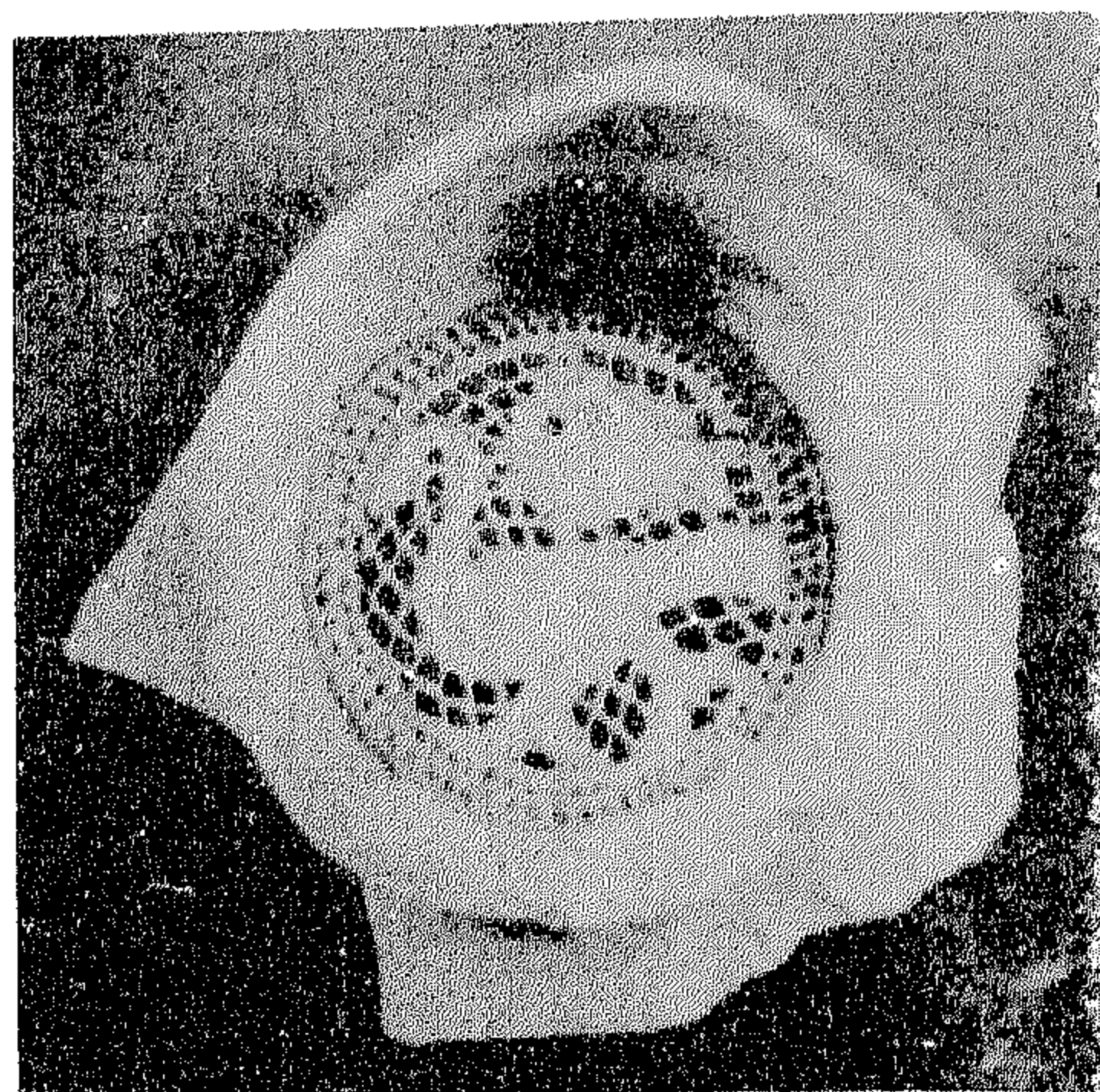
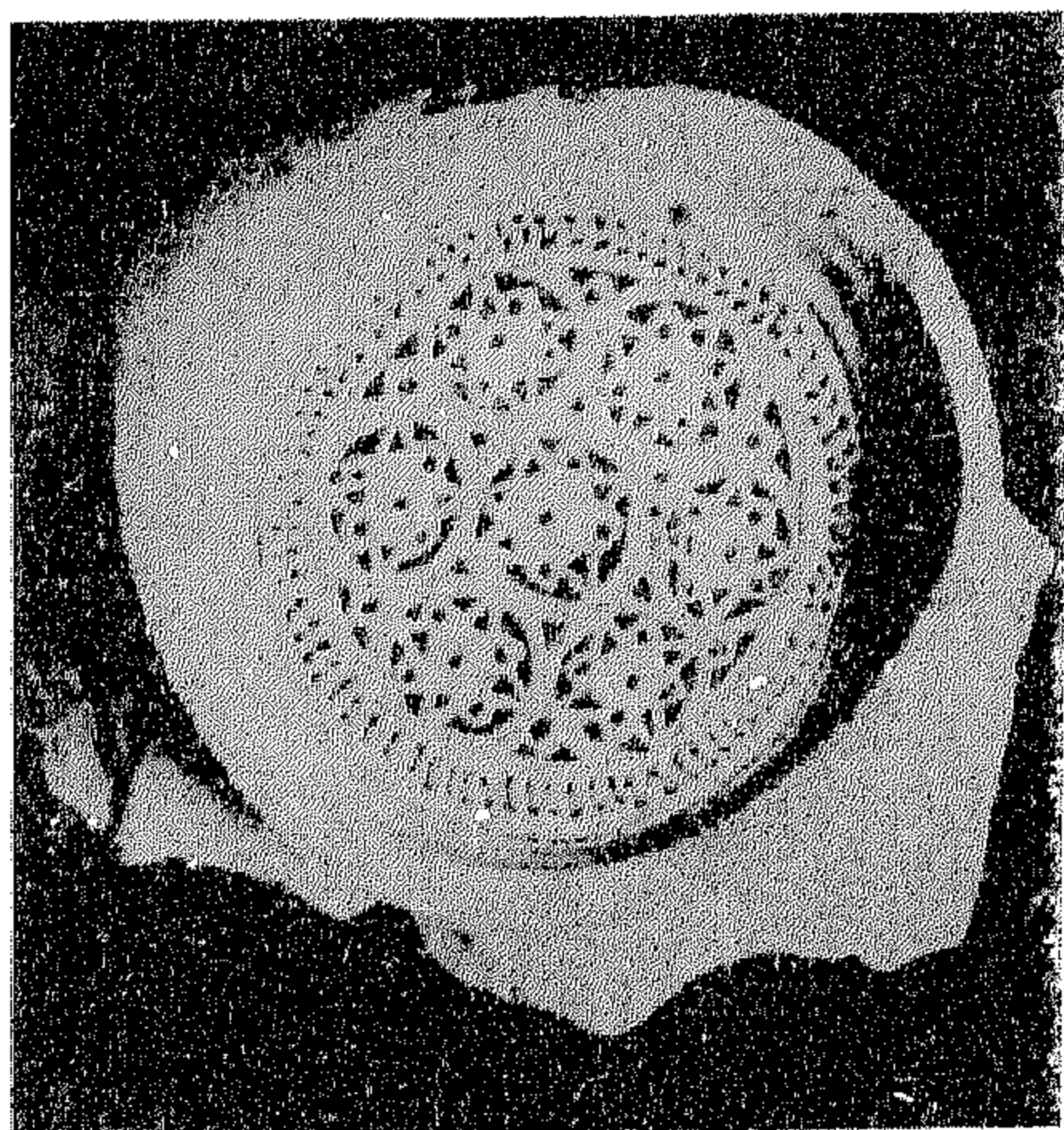
شكل (٣٠) تيودور جيريكولت (١٧٩١ - ١٨٢٤) سفينة ميدوس متحف اللوفر - باريس .



شكل (٣١) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) - «الثور الأسود» (١٩٤٧) - متحف جاليري لويس
ليريس بباريس لاحظ التلخيص التجريدي الذي اتسم به هذا الثور ، بمساحات سوداء معبرة ، وخطوط
خارجية ملخصة: للظهر والأمام ، والبطن ، والأرجل .



شکل (۳۲) باربارا هپورث
«شخصان» (۱۹۶۴) متحف
التیٹ ہلندن . مدخل ہندسی
للتجريد ، يلخص روح آدميين
متجاورين .



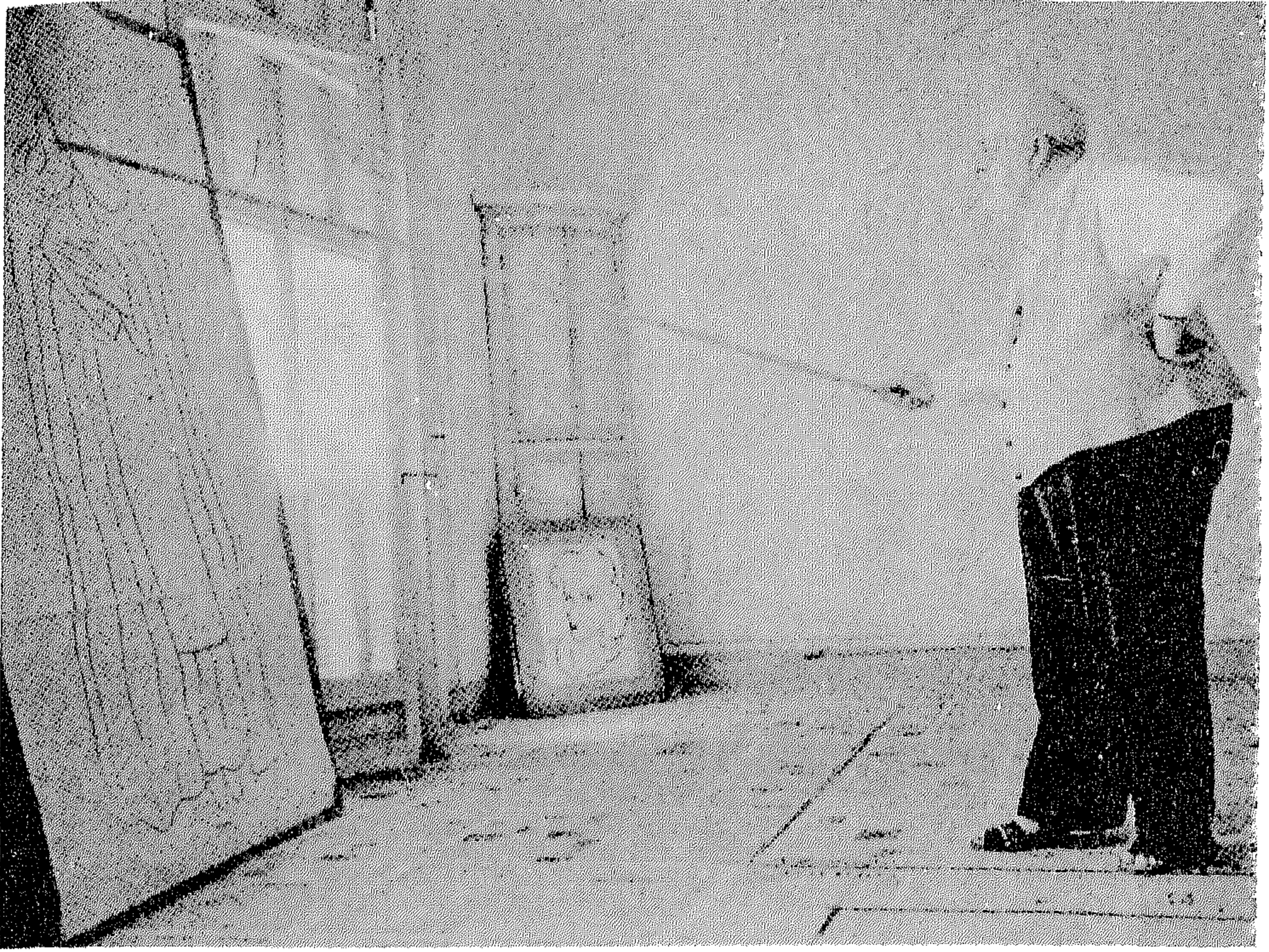
شكل (٣٣) نماذج من شبايك القلل .



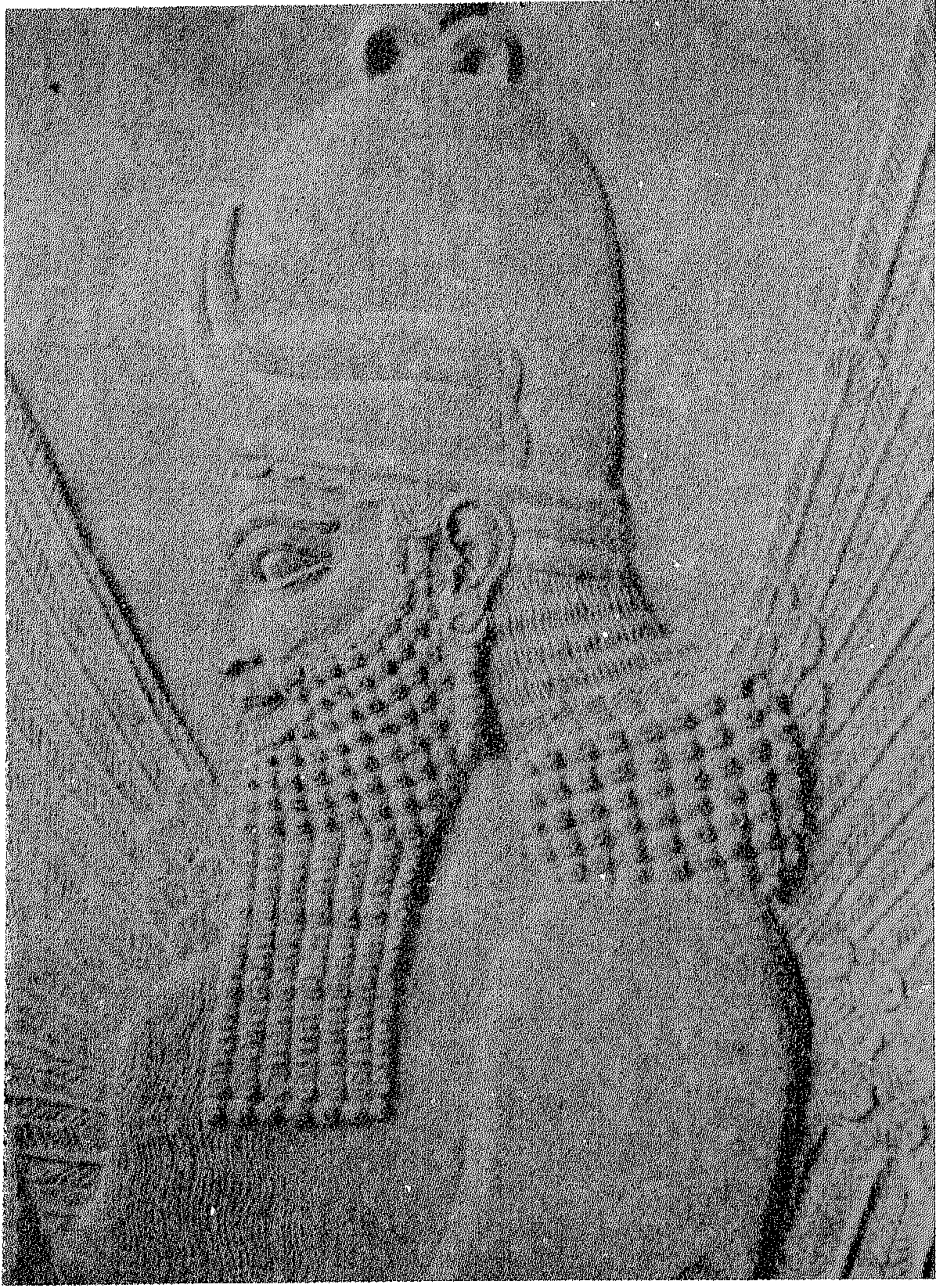
شكل (٣٤) صفحة من القرآن
بها سورة الفاتحة وحولها
الزخارف الاسلامية . وتنظيم
الصفحة بكتابتها يعد من
المظاهر التجريدية المميزة التي
تحمل براعة التصميم .



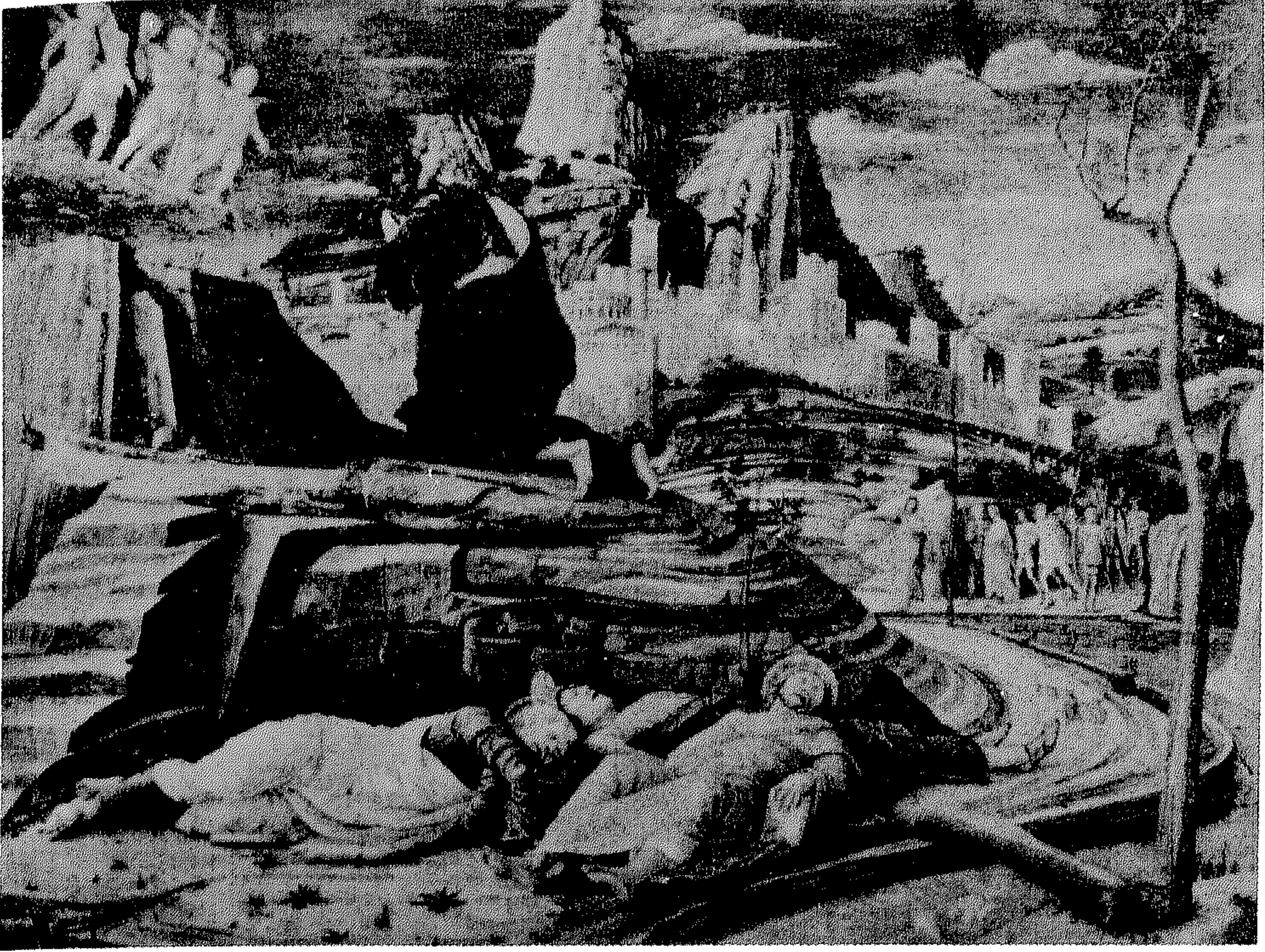
شکل (۳۵) بابلویکاسو (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) فی مرسمه .



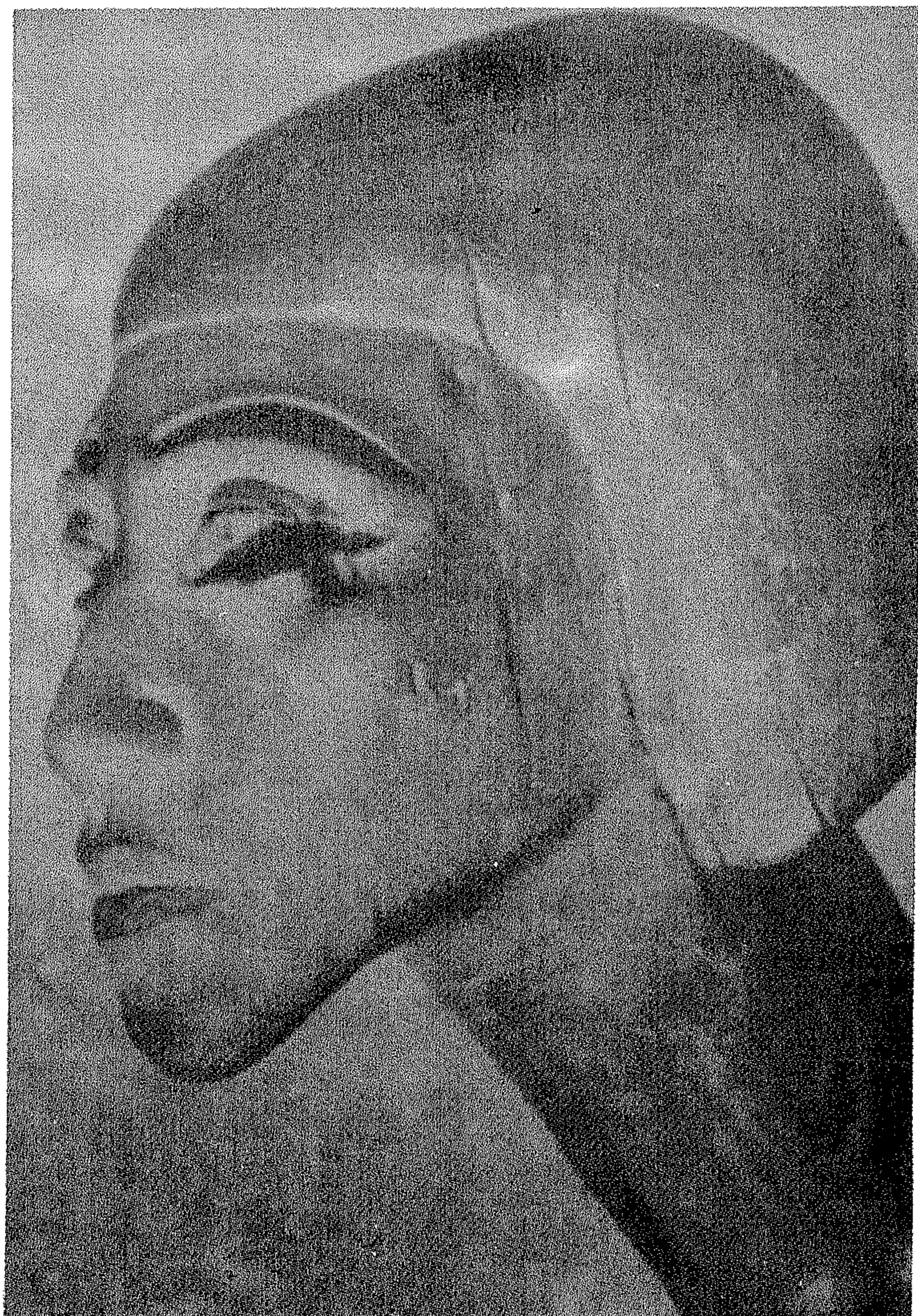
شكل (٣٦) هنري مائيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) يقوم بالرسم بعضا من البامبو آخرها قطعة من الفحم



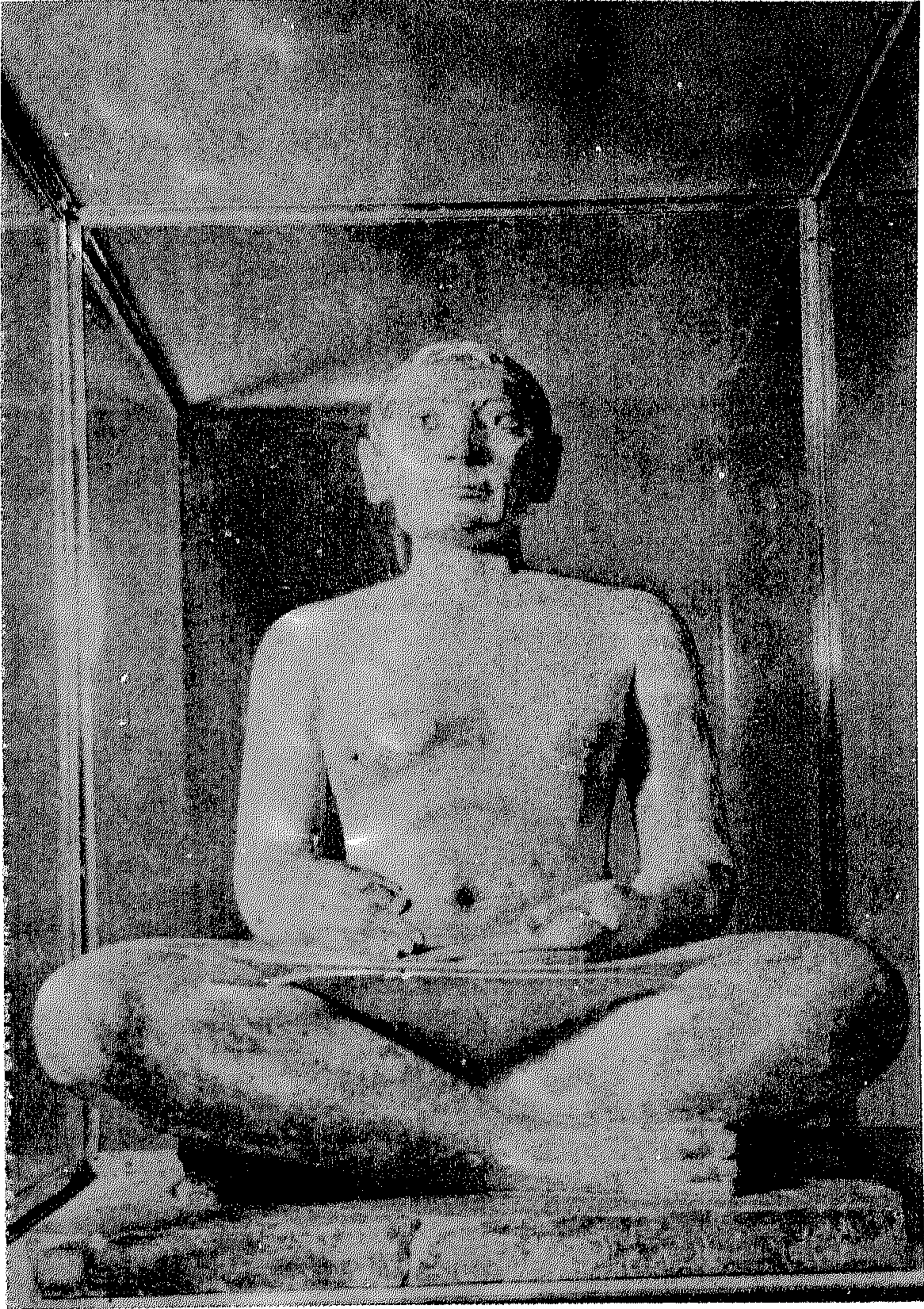
شكل (٣٧) من قصر اشور بانيبال - آشوري - النمرود (٨٨٥ - ٨٦٠ ق.م، متحف اللوفر - باريس



شكل (٣٨) اندريا مانتنيا (١٤٣١ - ١٥٠٦) مأساة في الحديقة - المتحف الأهلي لندن .



لكل (٣٩) رأس ملكية -
نصف اللوفر .



شكل (٤٠) الكاتب الجالس القرفصاء . متحف اللوفر .



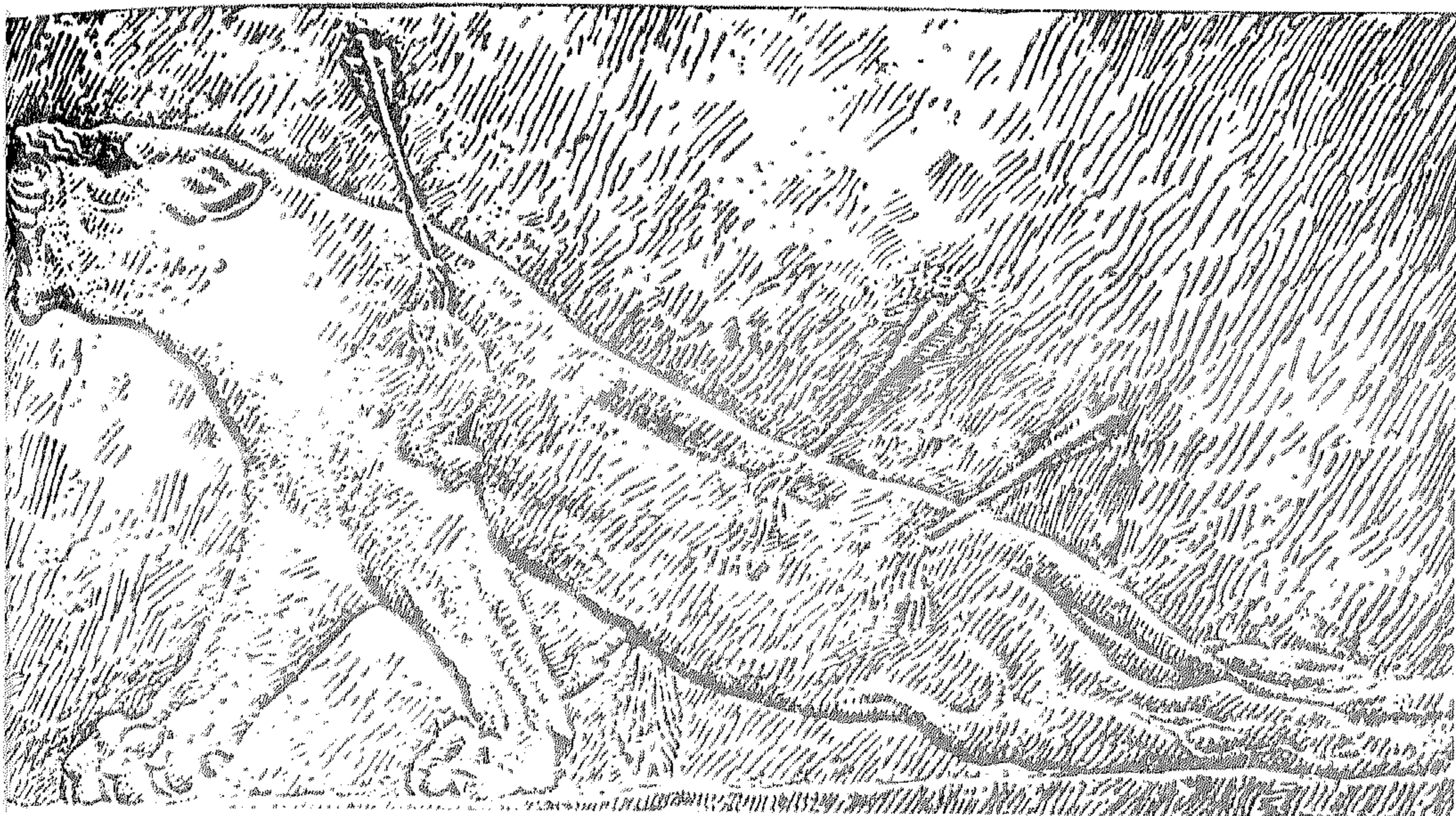
شکل (۴۱) میکلانژلو بیوناروتی (۱۴۷۵ - ۱۵۶۴) تمثال موسی (تفصیل) .



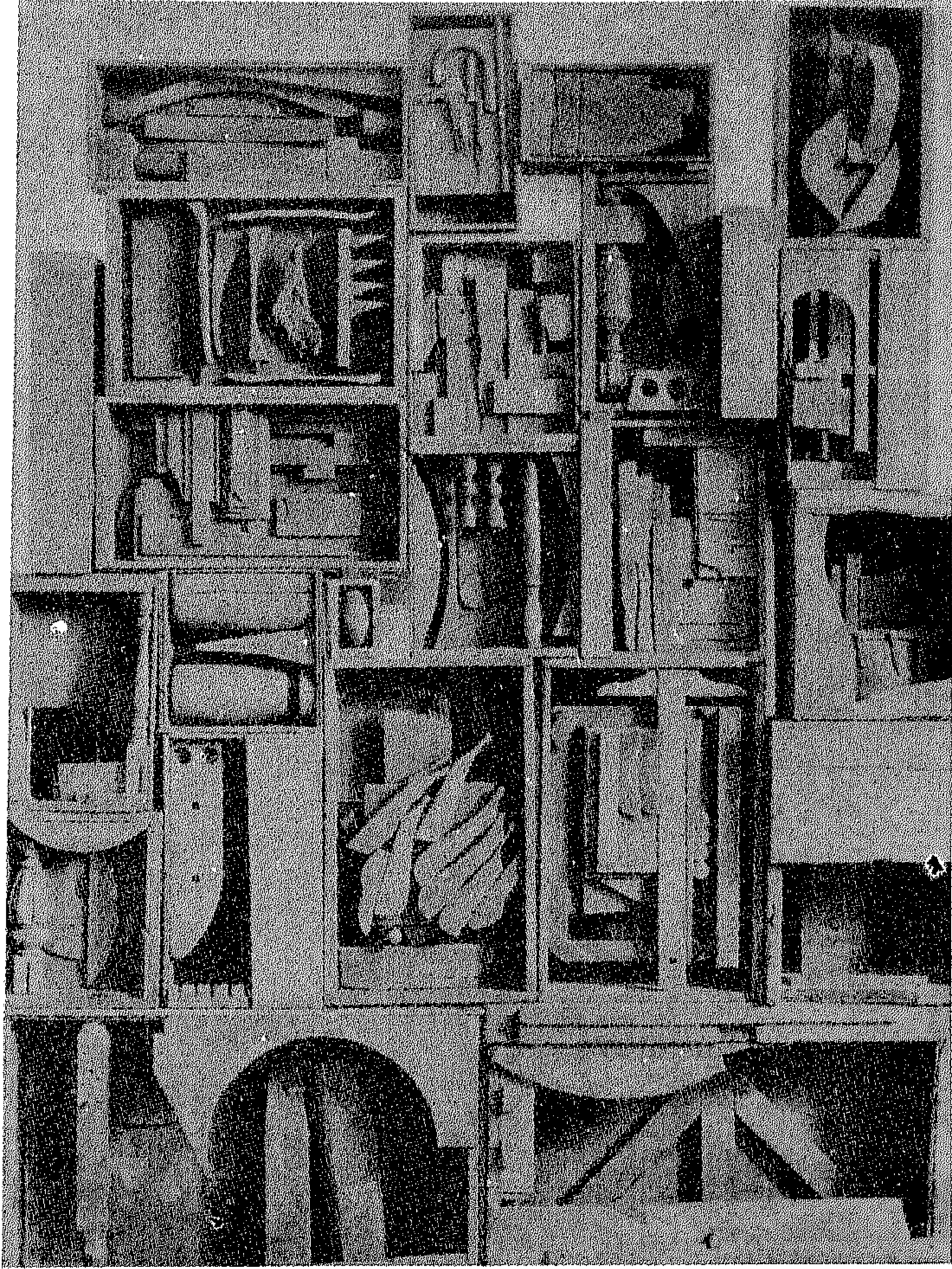
شکل (۴۲) ساندرو بوتشلی (۱۴۴۵ - ۱۵۱۰) جودیث - متحف الفیری - فلورنسا .



شكل (٤٣) تمثال أسد من الجرانيت القرنفلى صنع برعاية توت عنخ آمون ، لمعبد امينوفيس الثالث
فى سولب بالسودان حوالى ١٣٥٠ قبل الميلاد ، المتحف البريطانى ، لندن . هذا التمثال مثل
فنى رائع لترجمة الطبيعة ، فمن الجائز مضاهاته بالطبيعة ، وسيتضح أن هناك فروق جوهرية
بينه وبينها ، فالجسم ملخص بعضلات يسيرة ، ولفتة قوية ، وجلسة كلها
عظمة وكبرياء ، فالتمثال محمل بمعان ادركها الفنان من خلال تأمله
لعديد من الأسد ، فهو هنا رمز للتحفز ، والقوة ، والتحدى ،
والطبيعة لا تختفى منه رغم أنه يبدو أقرب إلى التجريد منه
إلى الصورة البصرية .



شكل (٤٤) حفر بارز ولبوة مصابة - تفصيل من معارك الصيد التي كان يقوم بها ملك آشور ،
ويدعى آشور بالنيال ، (٦٦٨ - ٦٣٠ ق . م) ، المتحف البريطاني ، لندن .



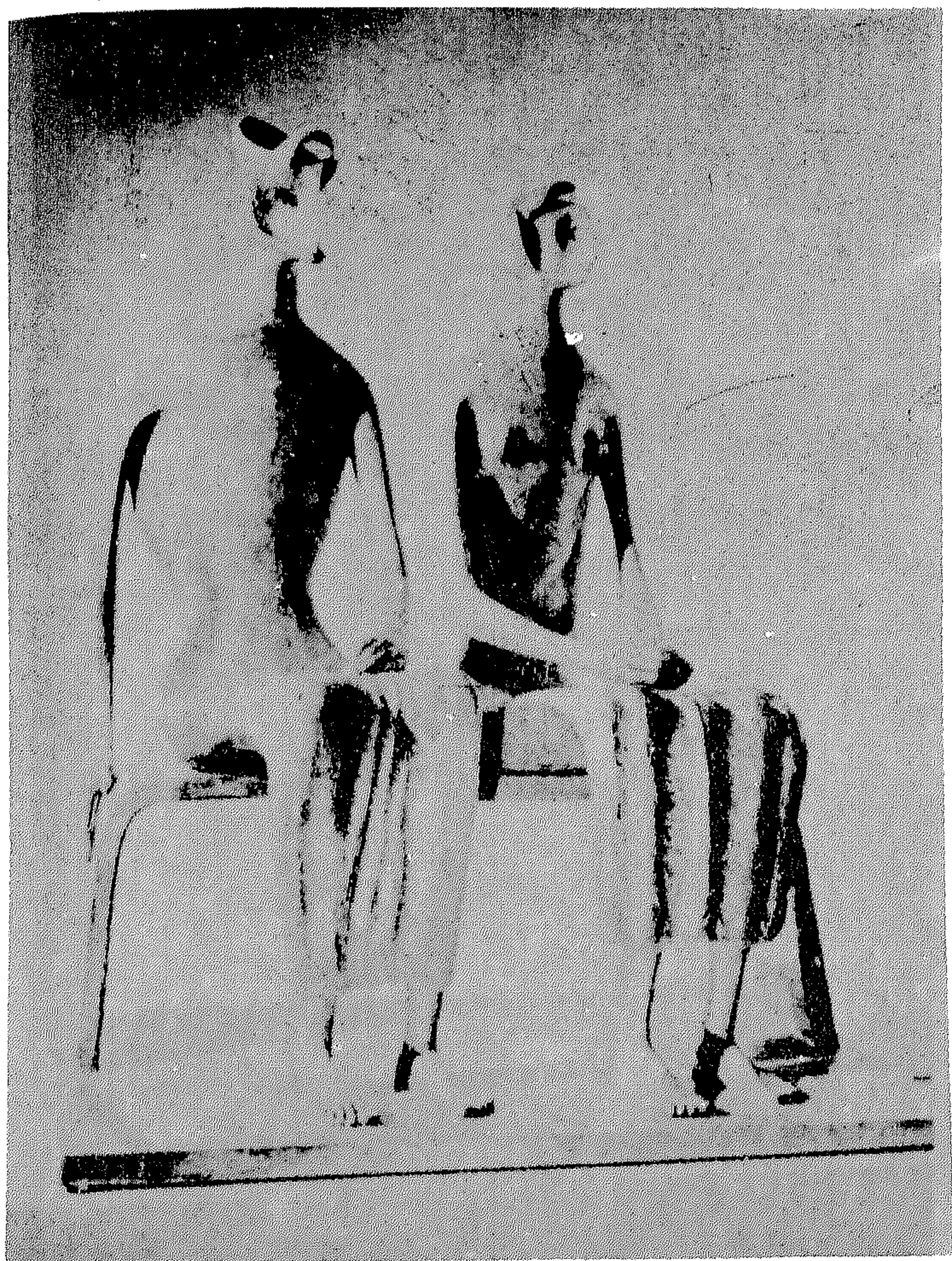
شكل (٤٥) لويس نيفلسن - الحائط الأسود، ١٩٥٩، طلاء أسود على الخشب (١١٢ × ٨٥ $\frac{1}{4}$ بوصة، متحف التيت بلندن، لاحظ التقسيمات المختلفة التي تمثل مستطيلات طولية وعرضية، وتحتوي كل منها أشكالاً متنوعة، وبدوا للشكل الكلي النهائي شخصية مميزة، لا تخلص من الحركة والترديدات المتنوعة، أن هذه القطعة صورة للنحت التجريدي بالمفهوم المعاصر، أليست قطاعاً يمكن تصويره ركناً في محل بقالة، أو صيدلية، أو فاكهة؟



شكل (٤٦) من وجوه الفيوم - مصر العصر الروماني متحف والترز للفن - بالتيمور .



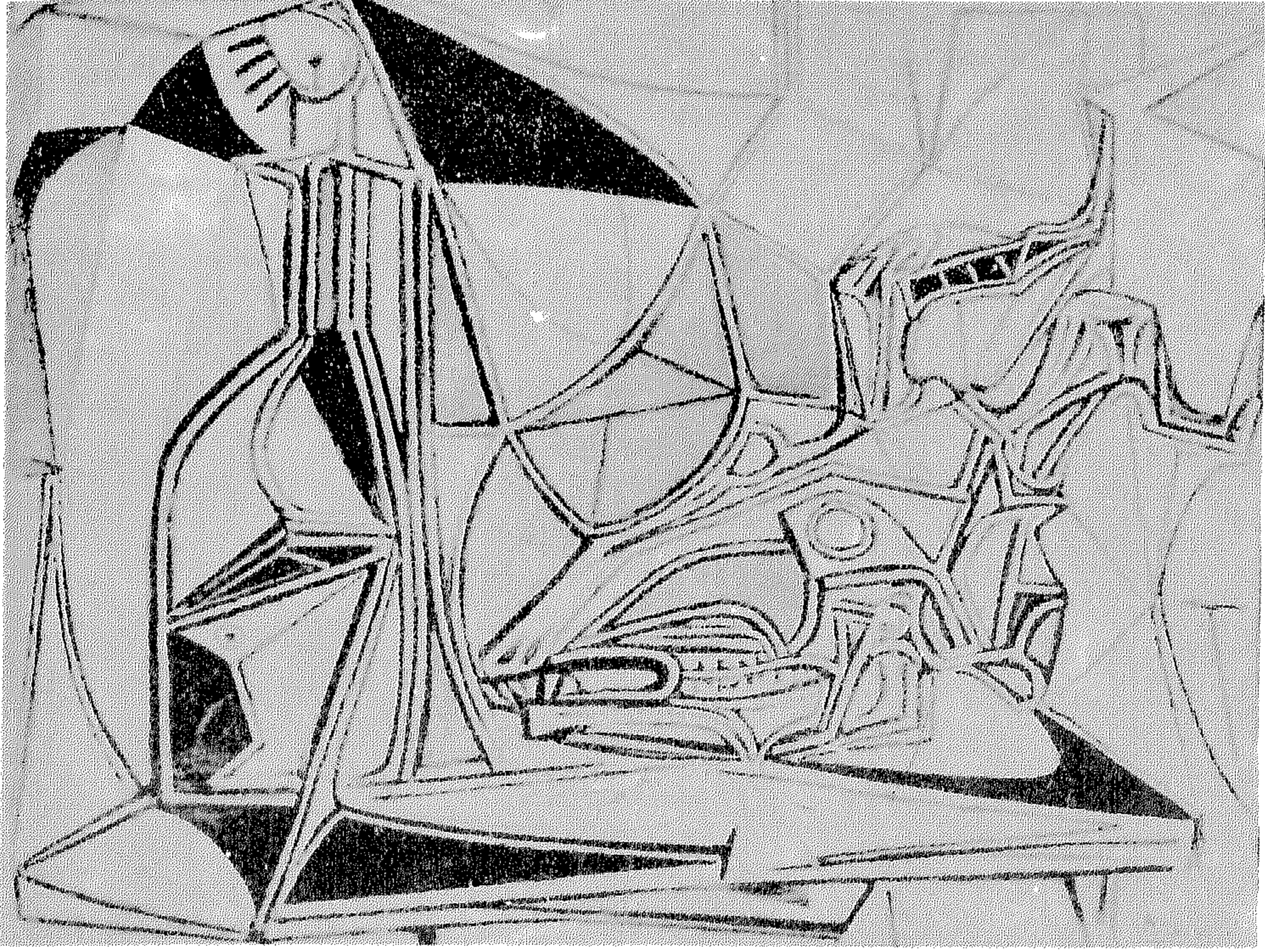
شكل (٤٧) نعوم جابو (١٨٩٠ - ١٩٧٧) رأس رقم ٢ (١٩١٦) متحف التيت - لندن .



شكل (٤٨) هنرى مور
(١٨٩٨ - ١٩٨٦) الملك
والملكة ١٩٥٢/١٩٥٣ برونز
ارتفاع ٨٤,٥ بوصة متحف
التيث - لندن .



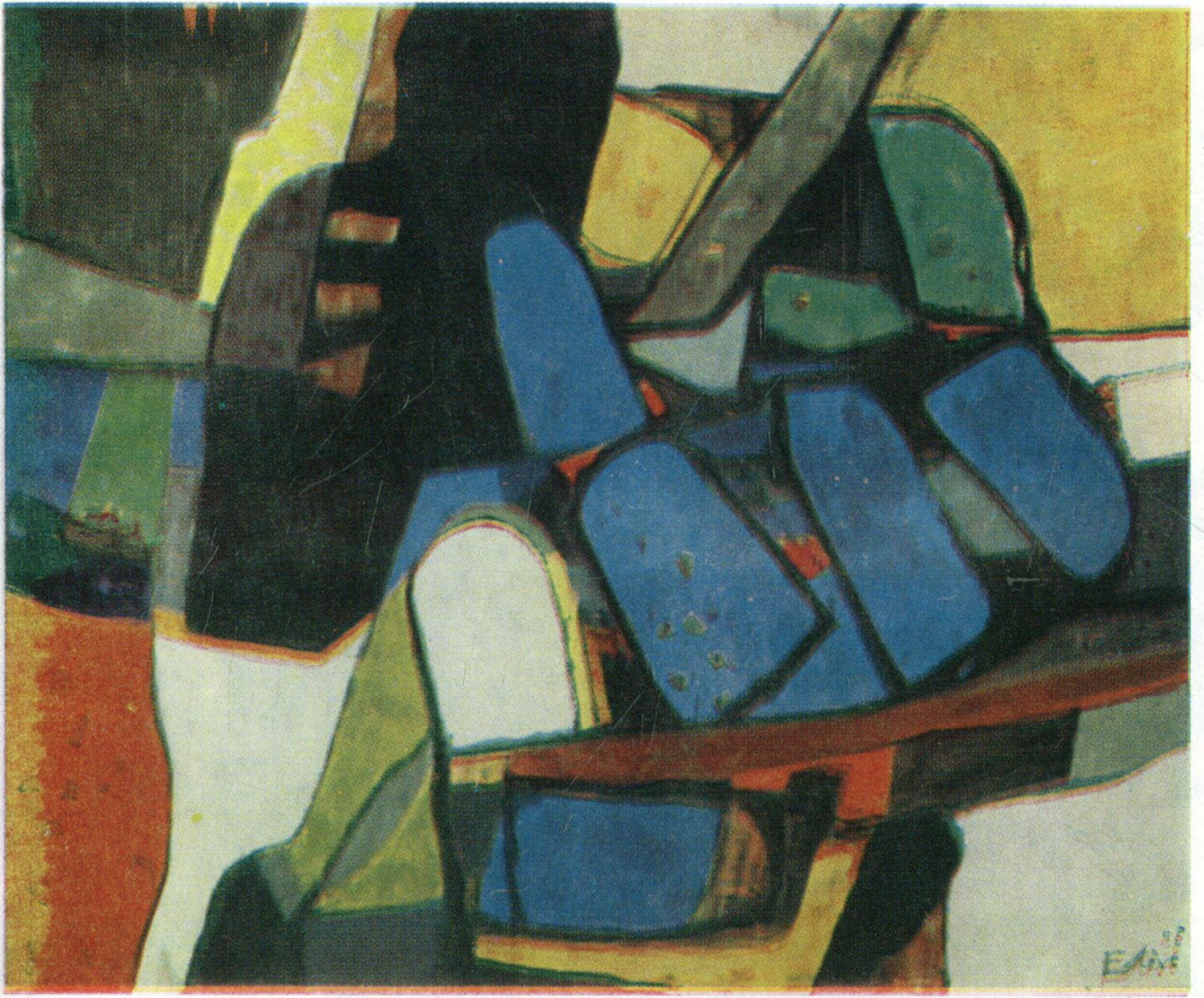
شكل (٤٩) اخوان ل . نين القرن ١٧ - عائلة الفلاحين في مدخل .



شكل (٥٠) بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) مجموعة معزة وزجاجة
وشمعة ١٩٥٢ متحف التيت - لندن.



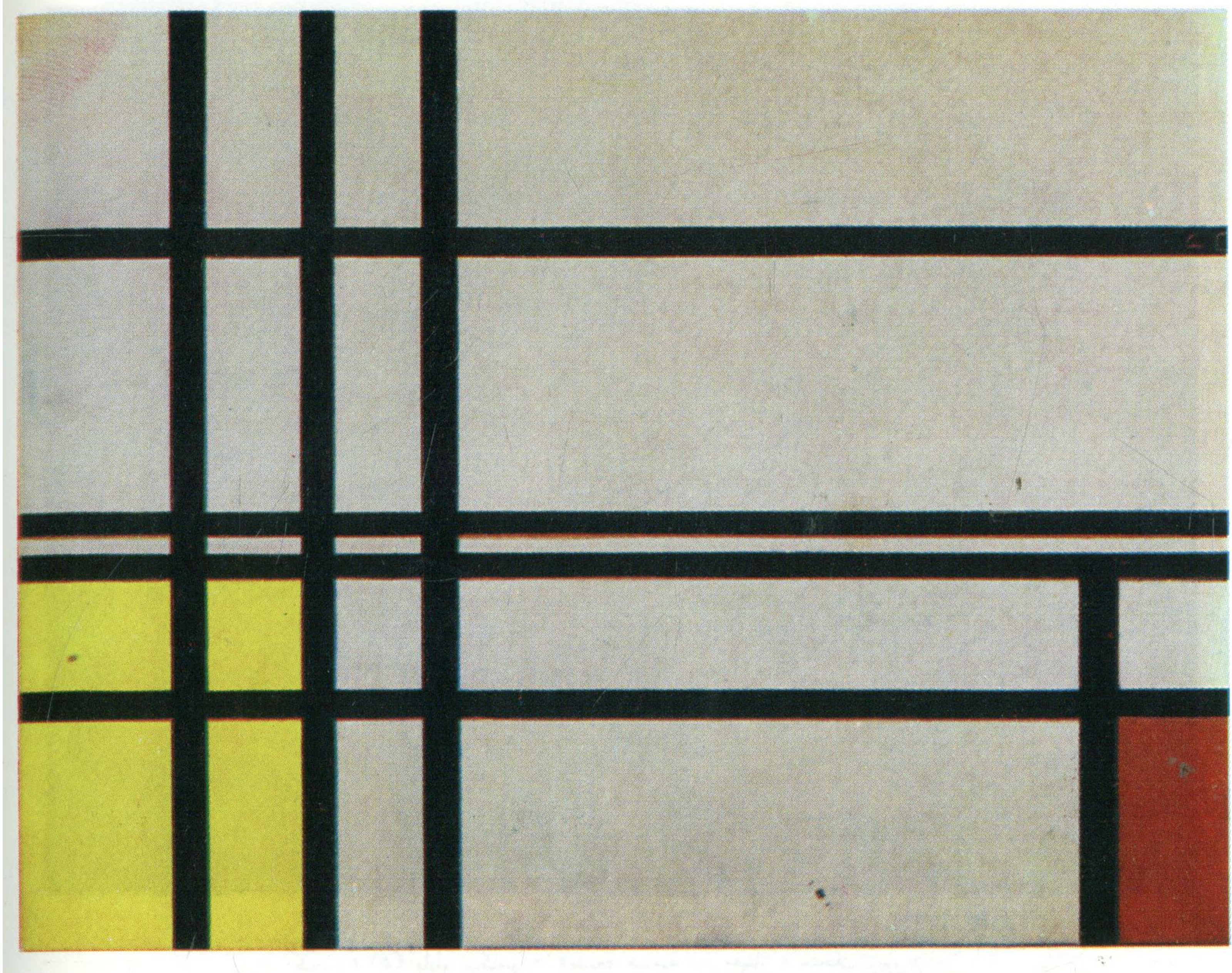
شكل (٥١) بول كلي
 (١٨٧٩ - ١٩٤٠) -
 «الصليدي الاحمر» (مجموعة
 خاصة) . لاحظ تنوعات الخط
 التي جاءت قائمة فوق أرضية
 متنوعة الألوان ، ومنغمة في
 تكامل مع أشكال الخطوط
 ومعانيها الرمزية .



شكل (٥٢) موريس استيف - «تكوين» (١٩٥٦) - مجموعة خاصة . ويظهر فيها تنظيم المساحات بأسلوب تجريدي ، وهي في عدة الاتجاهات يكمل بعضها البعض وتخلق وحدة الصورة .



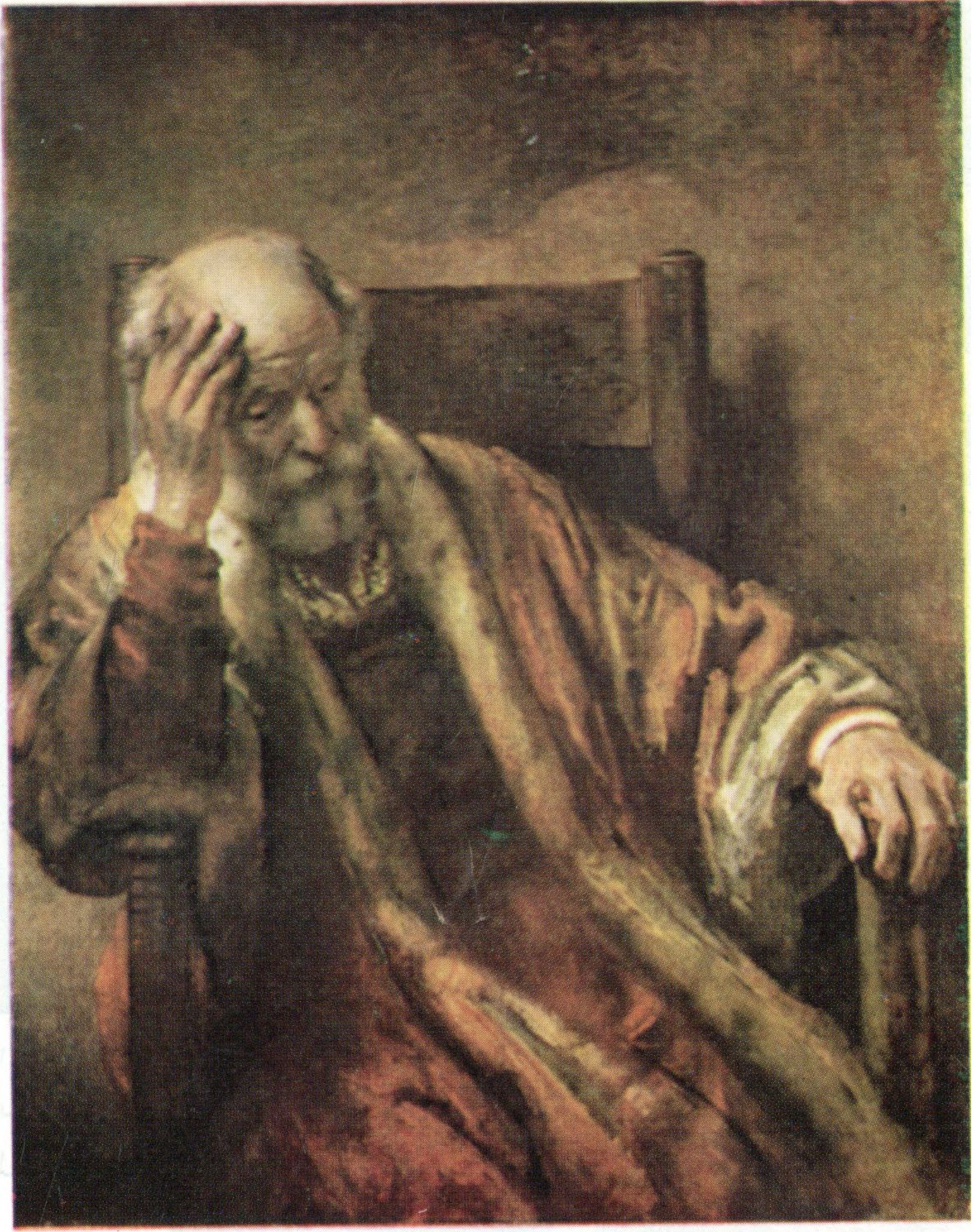
شكل (٥٣) بابلو بيكاسو - «طبيعة صامتة مع جيتار» متحف زيورخ .



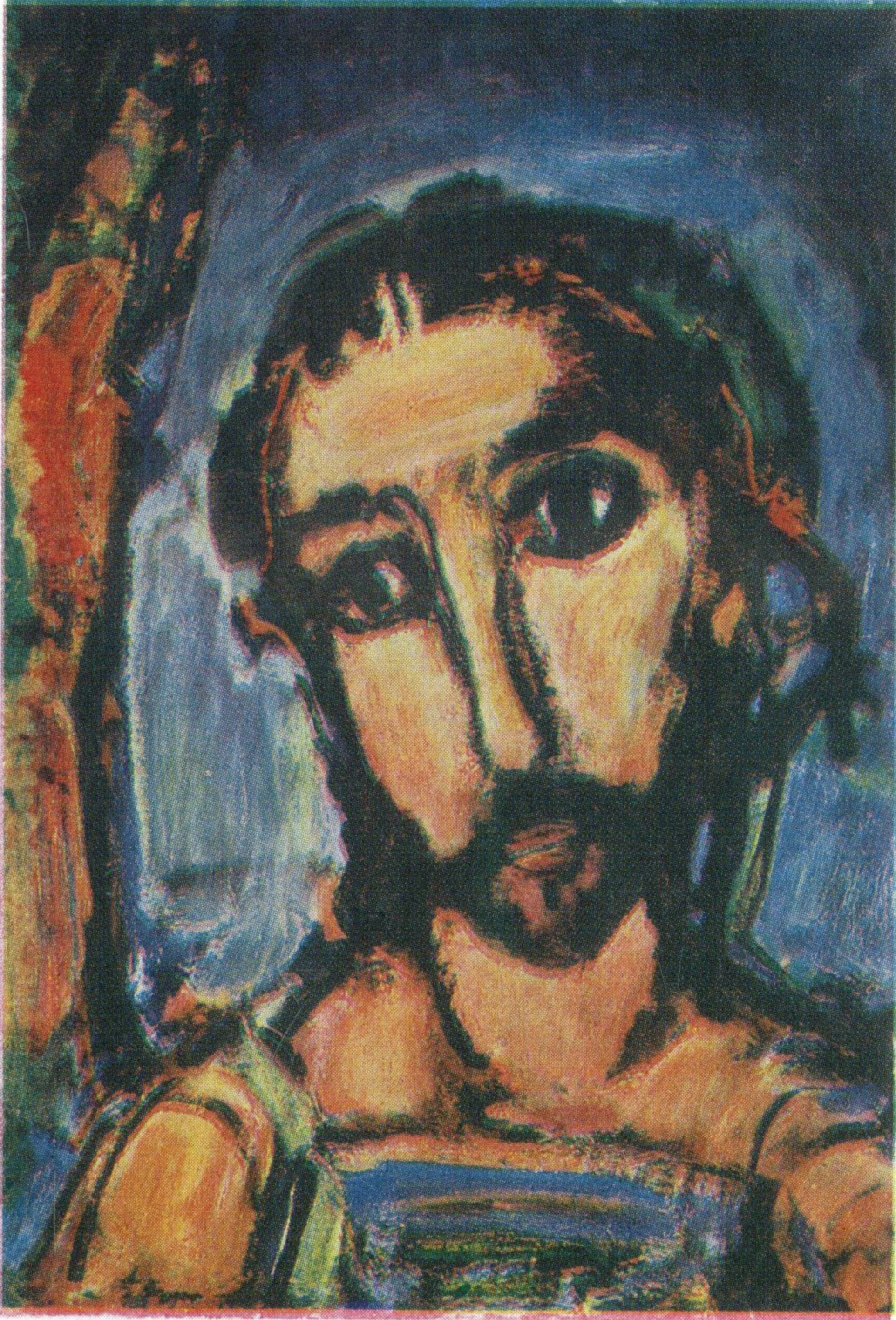
شكل (٥٤) «بيت موندريان» (١٨٧٢ - ١٩٤٤) - «صراع الخطوط، الأحمر والأصفر» (١٩٣٧)
 - متحف الفن بفيلا دلفيا . لاحظ اهتمام الفنان بالتقسيمات الرأسية والأفقية ، بشكل واضح. وقد
 أضاف تنوعا وتجريدا على التقسيمات الإسلامية الواردة في شكل (١٦) .



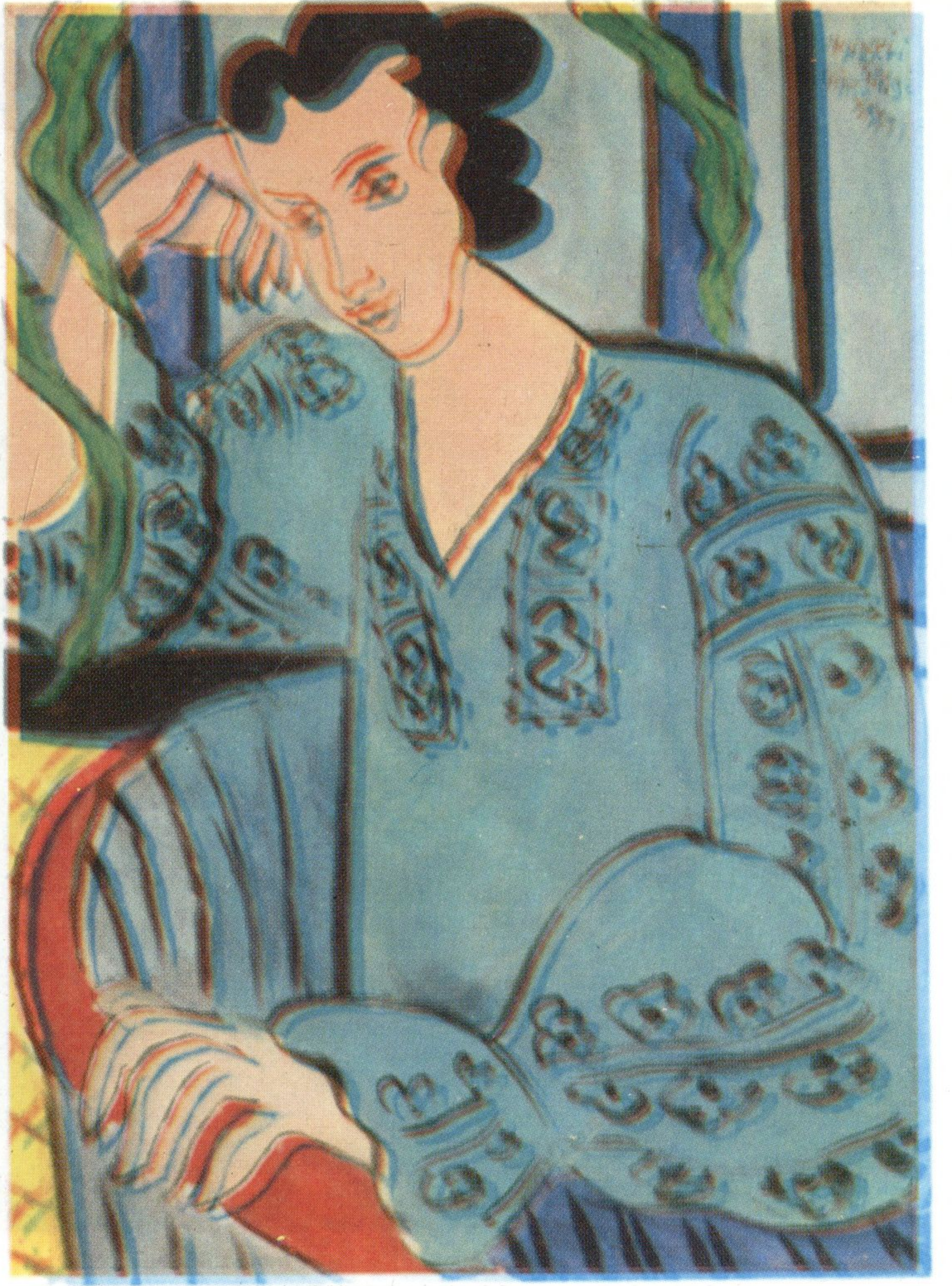
شكل (٥٥) سنجيبر -
«الصيف» ١٩٤٥ (مجموعة
خاصة) لاحظ تداخل الشكل
مع الأرضية بتبادل كل منهما
وظيفة الآخر .



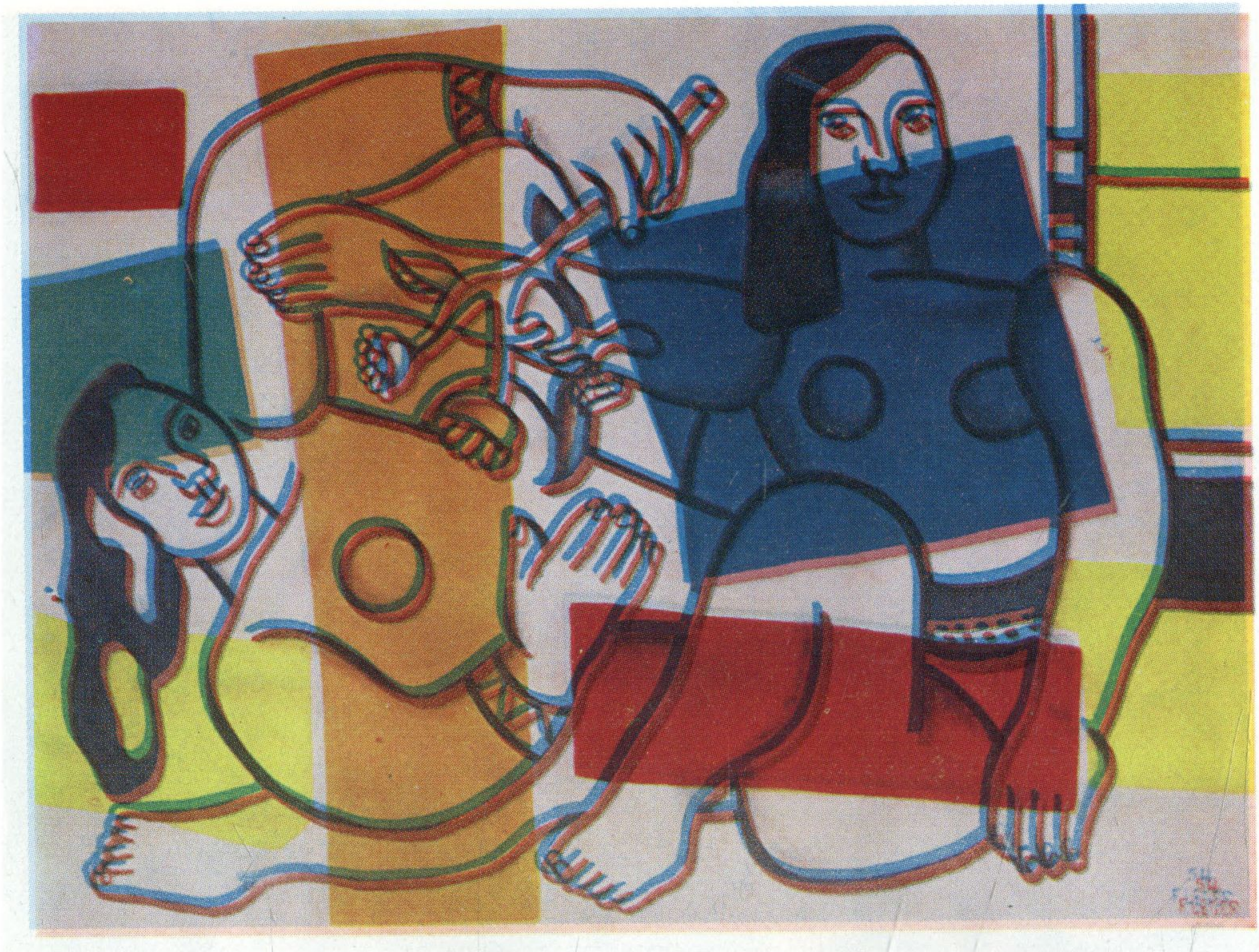
شكل (٥٦) رمبرانت - رجل مسن على مقعد بذراعين ، تأمل توزيع الضوء والظلال وتأثيرهما في بناء الصورة .



شكل (٥٧) جورج روه
(١٨٧١) «رأس المسيح»
متحف كليفلاند للفن
بأمريكا.



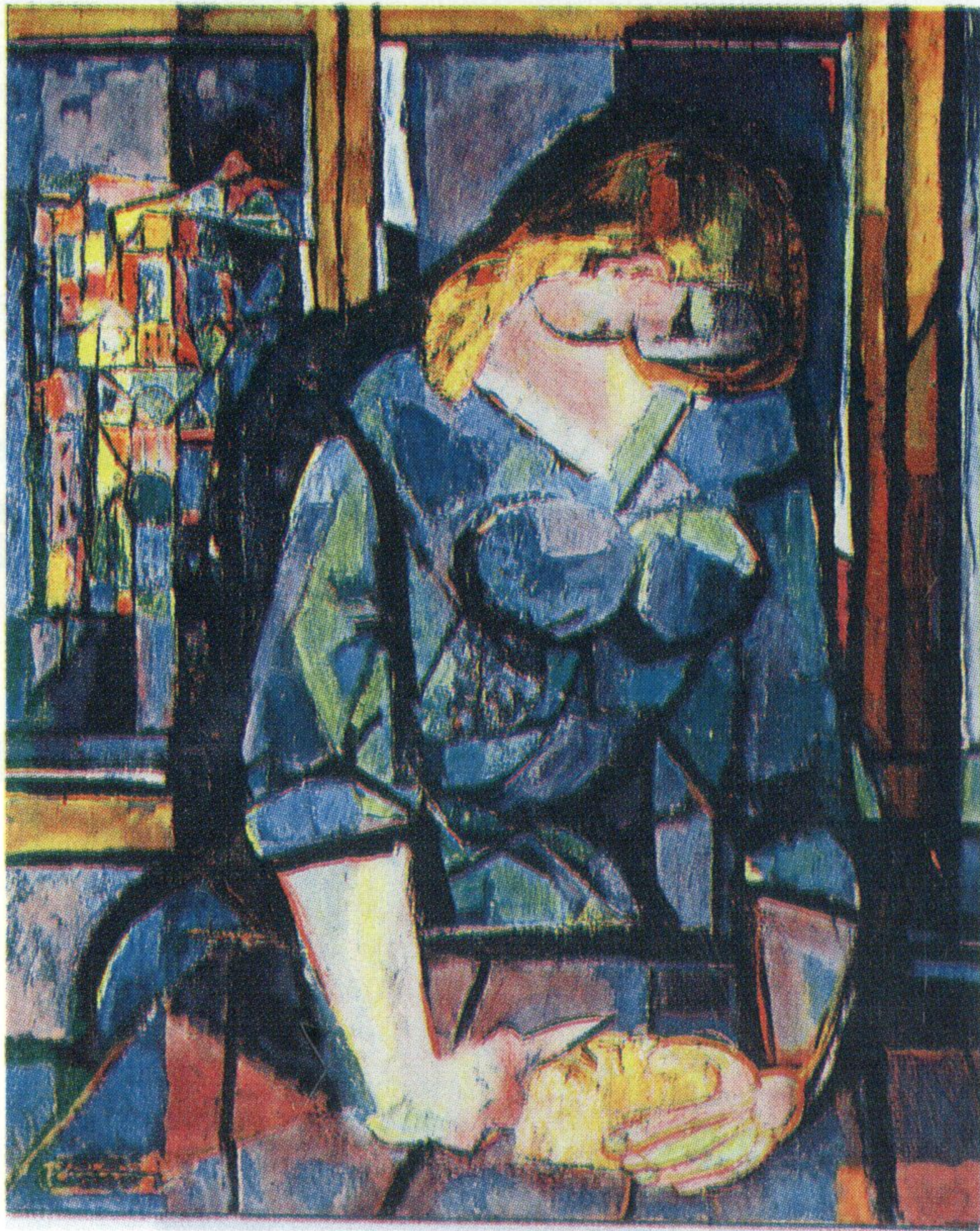
شكل (٥٨) هنري ماتيس
«الهنفارية ذات البلوزة
الخضراء» لاحظ الميعة
المبسطة التي تهضم في طياتها
شيئا من ملامح الفنانين الفارسي
والياباني ولكن بأسلوب حديث.



شكل (٥٩) فرناند ليجه - «امراتان تمسكان بالزهور» (١٩٥٤) ، متحف التيت بلندن. لاحظ
الابتعاد بالموضوع عن المظهر الطبيعي رغم امكانية التعرف على مصدره في الطبيعة .



شكل (٦٠) بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) - «البصل والزجاجة». لاحظ محاولة إيجاد الكتلة في البصل وتكراره الايقاعى حول الزجاجاة .



شكل (٦١) ابراهيم رانز -
 امرأة تقطع الخبز ١٨٩٥ -
 متحف المتروبوليتان - نيويورك
 - لاحظ توزيع مراكز الاهتمام
 في اليدين وكتلة الخبز - وفي
 الوجه - وفي الأضواء
 المنعكسة في إطار النافذة وفي
 البيوت التي تلوح من خلالها .



شكل (٦٢) جين دي بوفيه - «عقدة بقبقة» (١٩٠١) ، متحف الفن الحديث باستكهولم .



شکل (۶۳) پول کلی - «میناء غنی» (۱۹۳۸) متحف کنست بیازل .



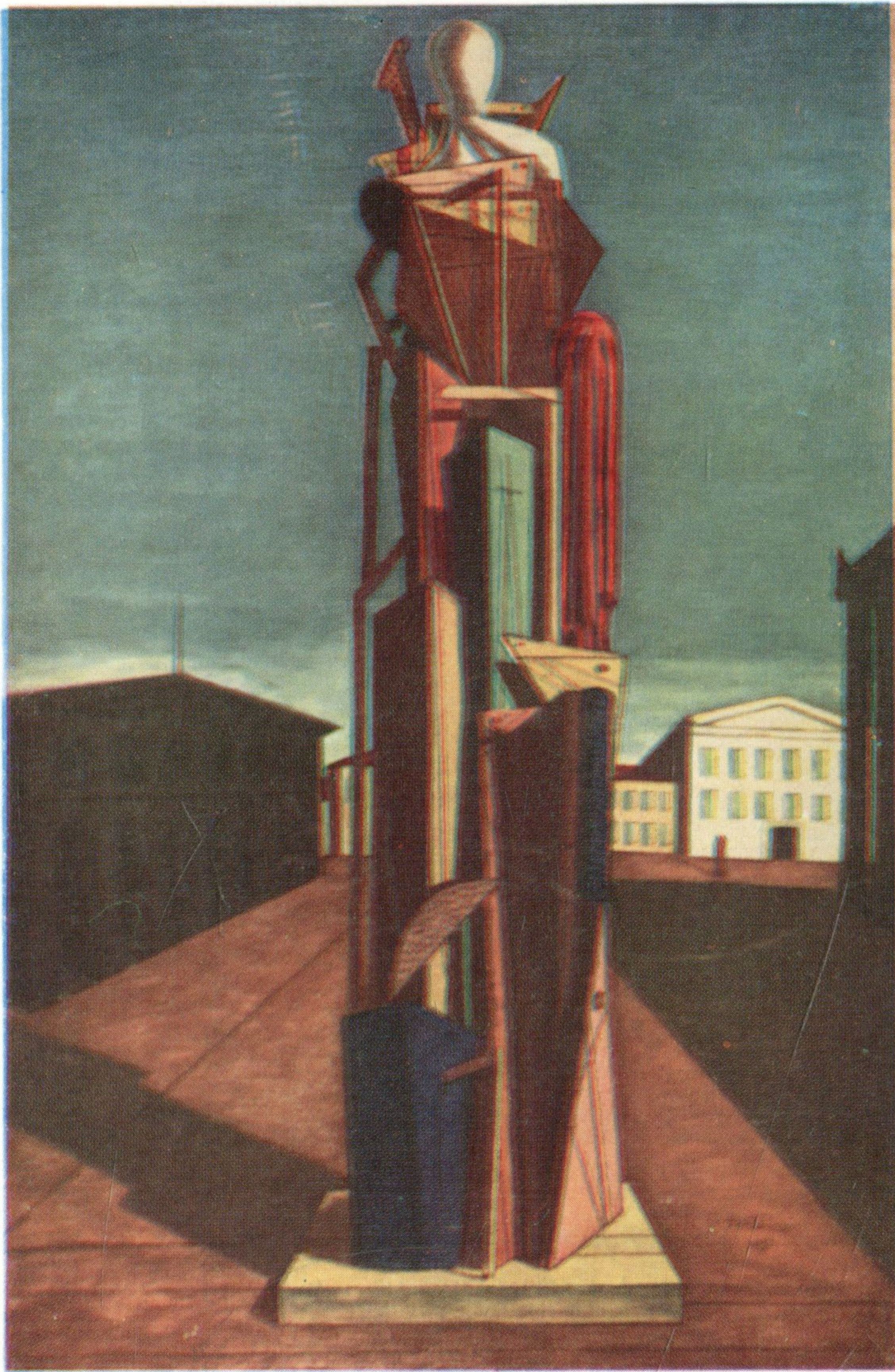
شكل (٦٤) اميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) الأختان .



شكل (٦٥) مارك شجال - «زواج برج إيفل» - هذه اللوحة تمثل تعدد الرؤى ، المنظر الأمامي له أرضيته التي تختلف عن أرضية الأشجار الجانبية لكنها موحدة بطريقة تخدم غرضها وتخيلها ولا يظهر تناقض فالمستويات الثلاث بين أمامية الصورة والأرضية المتوسطة التي يخرج منها برج إيفل والخلفية التي بها الأشجار والسحب صيغت كلها في وحدة رغم تنوع المداخل لكل منها .



شكل (٦٦) احتفالات
بمناسبة مولد الأمير سالم في
عام ١٥٦٩ متحف فيكتوريا
والبرت - لندن - لاحظ تعدد
الصور في صورة واحدة. وهذا
مثال لتعدد الرؤى .



شكل (٦٧) «جورجيو دى
شيريكو» (١٨٨٨-١٩٧٨)
«الميتافيزيقى العظيم»
(١٩١٧). متحف الفن
الحديث بنيسويورك ، تأمل
الخيال فى تكوين هذا النصب
ووضعه فى هذا الفراغ
اللانهاى .



شكل (٦٨) فان جوخ «المقعد الأصفر» لاحظ الايقاعات في وصلات خشب المقعد : في الظهر ، ومابين الأرجل ، وذلك في اتجاهاتها القائمة على اتجاهات خطوط بلاط الغرفة ، ثم تردد هذا في الرأسيات البادية في أرجل المقعد وخلفيته ، والباب الجانبي ، وحوض الخضر .



شكل (٦٩) كارل ابل «استغاثة الحرية ١٩٢١ - ٩ صورة تحريفية رمزية لوجه أشبه بوجه الطفل المولود الذي يصرخ لأول مرة احتجاجا عند صدامه بالعالم الجديد - الدنيا الضاغطة التي يولد فيها ، وتحد من حريته .



شكل (٧٠) هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) صورة السيدة م .



شكل (٧١) مارك شاجال (١٨٨٧ - ١٩٨٥) في المقهى .



شكل (٧٢) فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) صورة الفنان بفرشته .



شكل (٧٣) مشكاة من القرن الخامس عشر - ارتفاع ١٣ بوصة ، وهي لمبة مسجد تدلى من السقف
وتضاء بشمعة ، انظر كيف اتخذ الفنان المسلم من الخط العربي أداة لـزخرفة الزجاج ، وكيفه بما
يتناسب مع ملء الفراغ بشكل متماسك .



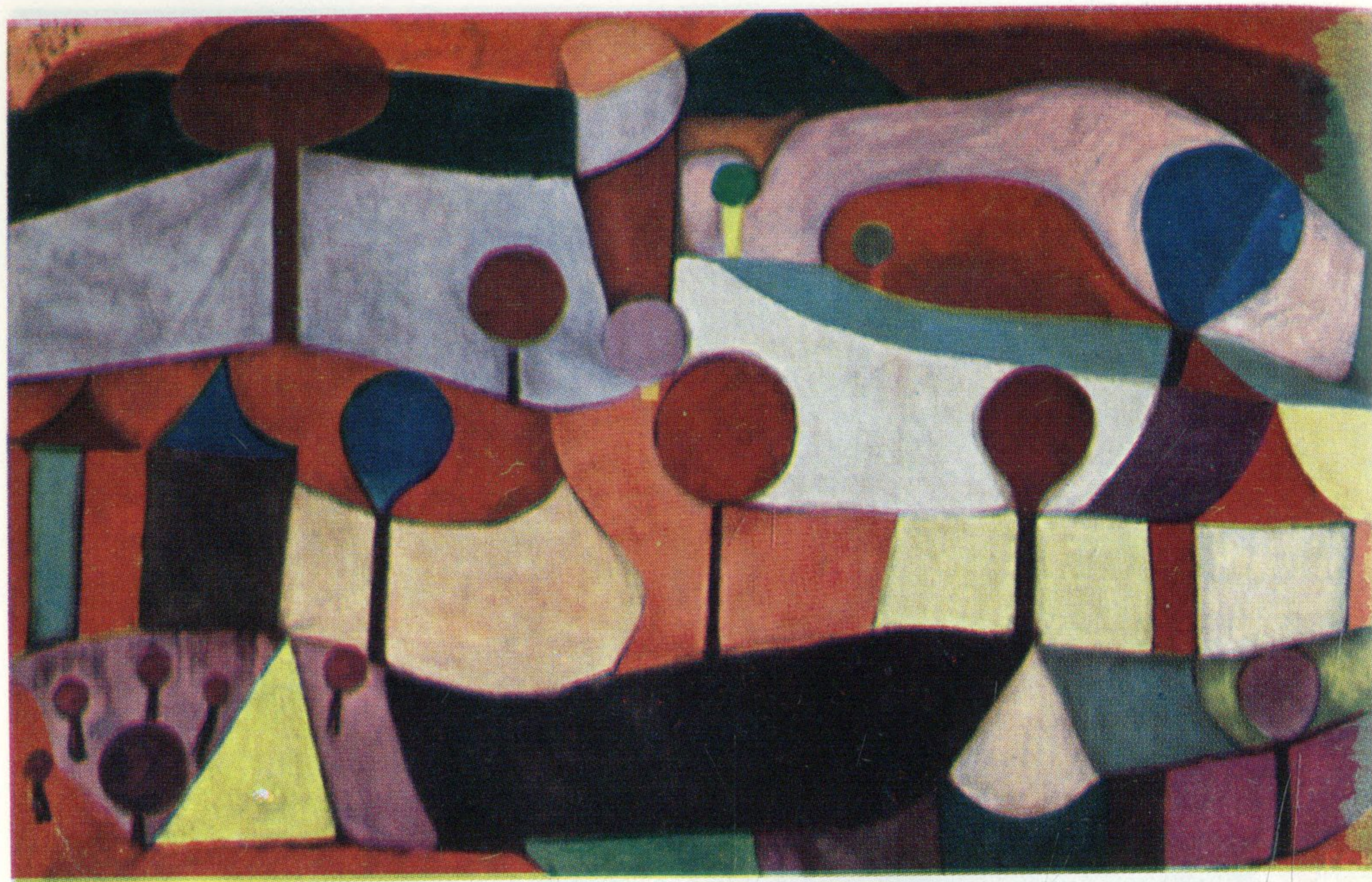
شکل (۷۴) پابلو پیکاسو (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) الفنان ونموذجه ۱۹۶۳ .



شكل (٧٥) فرنان ليجه (١٨٨١ - ١٩٥٥) زهور صفراء في آنية زرقاء .



شكل (٧٦) رافاييل ساتزيو (١٤٨٣ - ١٥٢٠) القديس بول يعظ في اثينا - متحف فيكتوريا والبرت



شكل (٧٧) بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) منظر كثير الحركة .



شكل (٧٨) واسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) لوحة القطار .



شکل (۷۹) جاکو بوپاسانو (۱۵۱۰/۱۸ - ۱۵۹۲) متحف بورچیزی .

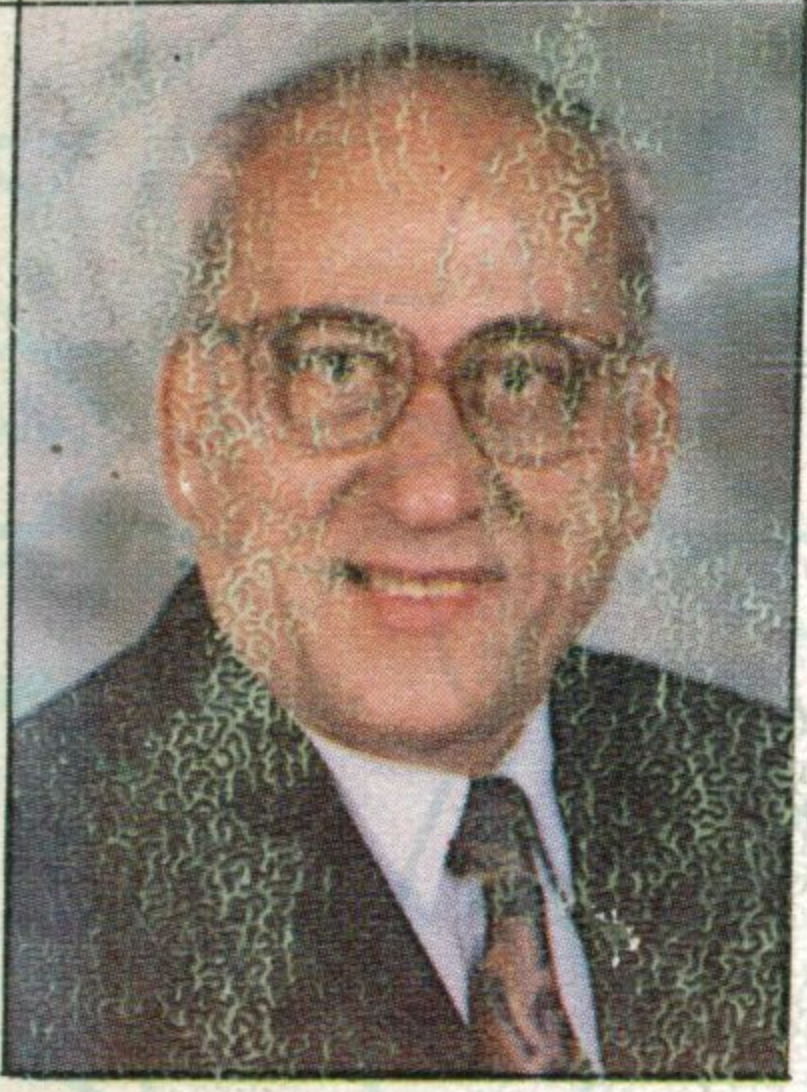


شكل (٨٠) بيتر بول روينز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) صورة لطفل - متحف بالنمسا .



شكل (٨١) نسيج من القطن ، المتحف الانثروبولوجي لجامعة بريتش كولومبيا - فان كوثر - كندا .

رقم الإيداع ٩٤/٤٣٨٥
I. S. B. N 977-232-047-9



أسرار الفن التشكيلي

للدكتور

محمود البسيوني

عولجت تلك الأسرار في ثلاث أبواب رئيسية:
الأول : يتعرض لتشريح بناء العمل الفني: الخط ،
والمساحة، والملمس، واللون، والضوء، والحجم، والكتلة،
والفراغ... إلخ. **والثاني :** يشرح طبيعة: الموضوع،
والمضمون، والإثارة، والتلقائية، والخيال، والتجريد،
والإيقاع، والأسلوب، والتعبير، ونقل الخبرة... إلخ.
والثالث : يبين صلة الفن التشكيلي: بالحياة ،
والصناعة، والتراث، والأخلاق، والدين، والتربية، والعلم،
والأدب، والفلسفة، والتحليل النفسي.. على أسس
حضارية.

ويهتم المؤلف بإزالة الغموض عن تلك العلاقات
المتعددة بلغة مبسطة، وصور إيضاحية متعددة، تخدم
حاجة المواطن المثقف، وطالب الفن، ومعلم التربية
الفنية، والناقد، والفنان، وغيرهم من المشتغلين
بمشكلات الفن وفهم خباياه.

والكتاب آخر ما أنجزه المؤلف قبل وفاته بعد
إضافة أحدث العناصر في هذا المرجع، ويضيف به
جديدا للمكتبة العربية. بجانب مؤلفاته السابقة التي
حاز بعضها جائزة الدولة التشجيعية.

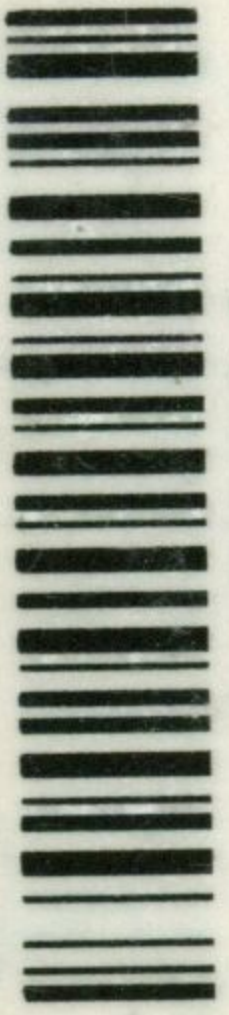
الناشر

عالم الكتب بالقاهرة

٣٨ شارع عبد الخالق ثروت

القاهرة - ت : ٣٩٢٦٤٠١

Bibliotheca Alexandrina



1132268